

## ÍRÓK ÉS MŰVEK KÖZELRŐL

*„Egy kiváló költőt vagy íróat olvasva, lelked a költő lelkével együtt fut, lát és dolgozik. Ujjongva fut hegyeken, mezőkön, és változatos messzi tájakat lát. De csak akkor, ha követni tudod a költőt, elképzeled metaforáit, megérted célzásait: máskülönben olyan vagy, mint a vak ember a legszebb vidékeken.”*

*(Babits Mihály)*

Olvasni jó. Vallom ezt annak ellenére, hogy manapság egyre kevesebben vesznek kezükbe szépirodalmat. Még szűkebb azoknak a köre, akik könyvkritikák, műelemzések olvasására adják a fejüket. A szakmabelieken kívül legfeljebb irodalom szakos bölcsészhallgatók kísérik figyelemmel ezeket az írásokat. Pedig ahhoz, hogy egy irodalmi alkotás rejtett vagy kevésbé rejtett szépségeit élvezni tudjuk, jó szolgálatot tesznek a műelemzések. Ha csupán egyetlen regény beható elemzését elolvassuk, más szépirodalmi alkotás megértéséhez is kulcsot kaphatunk.

Ezért nem tartom feleslegesnek válogatott tanulmányaimnak közreadását.

A kötet többnyire folyóiratokban és gyűjteményes kiadványokban magyar, illetve francia nyelven megjelent tanulmányokat tartalmaz. Egyrészt bemutatja a XX. századi magyar, francia és svájci irodalom néhány alkotóját, másrészt azok írásait elemzi az összehasonlító irodalom eszközeivel.

Az utolsó fejezet irodalomelméleti kérdéseket boncol, rámutatva a hagyományos és a modern regény sajátosságaira, a regény megformálásának műhelytitkaira.



9 789630 825160

Magyar Miklós

Magyar Miklós

ÍRÓK ÉS MŰVEK KÖZELRŐL

# ÍRÓK ÉS MŰVEK KÖZELRŐL

TANULMÁNYOK

André Gide Marcel Proust C. F. Ramuz  
Alain Robbe-Grillet Örkény István Samuel Beckett  
Jean Ricardou Agócs Károly  
Albert Camus Vercors Jean-Paul Sartre Dezső

**ÍRÓK ÉS MŰVEK KÖZELRŐL**  
TANULMÁNYOK



Magyar Miklós

---

# ÍRÓK ÉS MŰVEK KÖZELRŐL

---

TANULMÁNYOK

© Magyar Miklós, 2012  
Minden jog fenntartva!

ISBN 978-963-08-2516-0

Készítette:

 **Könyvműhely**.hu  
A kis példányszámú  
könyvgyártás specialistája

# LÁZADÁS A TABUK ELLEN – ANDRÉ GIDE

---

## André Gide és az új regény

---

*A pénzhamisítók* nyilvánvaló regénytechnikai újításai ellenére a klasszikus Gide-portré mind a kritika, mind az olvasóközönség számára a mai napig is elfedi a századunk második felének írói törekvéseit előkészítő Gide-et. Ezt a fajta mellőzést támasztják alá maguk a művészek is, akik Robbe-Grillet-től Jean Ricardou-ig nem csupán elhatárolják magukat Gide oeuvre-étől, de szinte mindenféle hatását is kategorikusan tagadják.

Éppen ezért talán nem lesz érdektelen rámutatni *A pénzhamisítók* néhány olyan vonására, amely minden tagadás ellenére szoros szálakkal köti az utóbbi fél évszázad egyik legtöbbet vitatott irodalmi áramlatához, az új regényhez.

Mint ahogy *A Vatikán titkáiban* Julius álma olyan regény, amelyik megtagadja a hagyományos regény alapelvét, a determinizmust, Gide-et magát is ugyanez a gondolat foglalkoztatja már *A Vatikán titkáinak* megírásakor. Olyan regényt akar írni, amelyben az elbeszélés, a cselekmény mintegy önmagát szüli, mint ahogy írja, egy jó regény „naivan íródik”. A felesleges tett (*acte gratuit*) mellett a művészi alkotás „*gratuit*” jellegét hangsúlyozza. Innen a műben a látszatra felesleges írói beavatkozás, ahol a mindentudó

írói nézőpont lerombolása a cél azzal, hogy cinkos módon rákacsint az olvasóra, felfedve a szálakat, amelyeken szereplőit a mindentudó író mozgatja.

Ennek a folyamatnak végső állomása lesz *A pénzhamisítók*, amelyet Roger Martin du Gard-hoz intézett ajánlásában Gide „első regényének” nevez, s azóta tudjuk, hogy ez egyben egyetlen regénye is. 1919 és 1925 között dolgozik regényelméletén, amelynek eredményeit az 1926-ban két füzetben kiadott *A pénzhamisítók naplójában* fekteti le.

Szellemesen és találóan határozza meg *A pénzhamisítók* témáját Loïs Linder, mondván, hogy *A pénzhamisítók* egy bukott regény sikeres története. (Edouard Pénzhamisítók c. regényéről van szó)<sup>1</sup> Mindennek ellenére a „mindentudó” írói magatartást mint „divatjamúlt” regénytechnikai eljárást számtalan kritikus veti Gide szemére.

Gide-et az írói nézőpont kérdése erősen foglalkoztatja elméletileg is: „Mindenekelőtt azt kell meg vizsgálnom, vajon bemutathatom-e könyvem egész cselekményét Lafcadio szemszögéből. Nem hiszem. Lafcadio szempontja bizonynyal sokkal speciálisabb, hogysém kíváncsatos volna állandóan fölébe helyezni minden más nézőpontnak. De milyen más módon mutathatom meg a többit? Talán örültség, hogy mindenáron el akarom kerülni az egyszerű személytelen elbeszélést” – írja *A pénzhamisítók naplójában*.<sup>2</sup>

A nézőpont, ill. nézőpontok gide-i elméletéről jó képet kapunk, ha idézzük Roger Martin du Gard-ral folytatott beszélgetését, ahol Gide *A pénzhamisítók* és a *Thibault család* nézőponttechnikájának különbségét magyarázza barátjának: „Hogy jobban megértesse magát, fogott egy fehér lapot, rárajzolt egy egyenes, vízszintes vonalat. Majd egy zseblámpa fényét végigvezette a vonal egyik végétől a másikig: »íme az Ön Barois-ja, az Ön Thibault családja (...) Ön elképzeeli egy személy életrajzát, egy család történetét, s arra irányítja a fényt, becsületesen, évről évre (...) Én, íme így képzelem A pénzhamisítókat (...).« Megfordítja a papírt, rárajzol egy nagy félkört, a lámpát leteszi középre, és azt helyben forgatva végigvezeti a sugarat a körív mentén: »Érti, kedves? Ez kétfajta esztétika. Ön történész módjára, kronológiai sorrendben ábrázolja a té-

nyeket. Ez egyfajta panoráma, amelyik az olvasó előtt leperreg. Ön sohasem ábrázol egy múltbeli eseményt egy jelenbeli eseményen át vagy egy olyan személy révén, aki nem szerepel itt. Önnél semmi sincs közvetett, váratlan, anakronikus módon ábrázolva. Mindent ugyanaz a közvetlen fény világít meg, nincs meglepetés. Ön értékes forrásoktól fosztja meg magát! (...) Gondoljon csak Rembrandtra, fényes ecsetvonásaira, meg árnyékainak titkos mélységére. A megvilágításnak finom tudománya van: ezek végtelen variációja, valóságos művészet.« (...) „Művészet? Vagy mesterkéeltség?”

(...) „Ahogy akarja, kedvesem. Ön következetes a maga természetével. Ön Tolsztoj pártján van. Én, Dosztojevszkij mellett vagyok, azaz szeretnék lenni.”<sup>3</sup>

Az angol írók, Browning, Fielding, Hardy nem csupán kedvenc szerzői Gidenek, aki műveiket többször is elolvassa, de a napló tanúsága szerint az említett írók regénytechnikai eljárásainak Gide különös figyelmet szentel. Browningnál a különböző nézőpontok technikája ragadja meg. Valóban, *A gyűrű és a könyv* című verses regényben az író egy bűnügyi tragédiát tíz monológban, a szereplők és bírák különböző nézőpontjából mesél el. Az írói (narrátori) beavatkozásnak pedig nem kis mértékben Fielding *Tom Jonesában* kell keresnünk az indítékait. 1912-ben Fielding regénye elé bevezetőt akar írni Gide, kiemelve az általa megcsodált eljárást, ahogyan a *Tom Jones* narrátora bemutatja a szereplőket, sőt, minden fejezet elején kommentálja az eseményeket. A tervet később elveti, ám *A pénzhamisítók naplójának*. tanúsága szerint Roger Martin du Gard tanácsai helyett Fielding példáját követi az írói beavatkozás tekintetében.

*A pénzhamisítók* nézőponttechnikája, akárcsak *A Vatikán titkáiban*, a mozgó kamera elve szerint működik. Gide mintegy az író „külső” nézőpontját vegyíti Edouard belső nézőpontjával és a többi szereplőével, ám egyetlen domináns nézőpont sincs a regényben. A nézőpont a narrátor és a szereplők között vándorol, de inkább „ugrál”, ezért bizonyos mértékben valamennyi szereplő, így Edouard is narrátorrá válik egy-egy időre. Azt lehetne mondani, hogy van egy nem kodifikált „külső” narrátor, akinek távolsága az írótól zéró, azaz Gide-del azonosítható, egy belső narrátor-szerep-



lő, Edouard és számos, egy-egy pillanatban narrátorrá váló szereplő. Mint ahogyan Proust a szereplők ábrázolásánál, úgy Gide a nézőpontok megválasztásában egyszerre él a hagyományos és a modern regény eszköztárával. Helyesebben úgy alkalmazza a hagyományos regény „mindentudó” írói nézőpontját, hogy azzal eltávolodik magától e regénytechnikai eljárástól. A felsorolt – és még bővíthető – elbeszélés, kommentár, monológ, dialógus, levél stb. formában megjelenő igen változatos narratori-szereplői nézőpontok kavalkádja szakít a hagyományos értelemben vett mindentudás legalapvetőbb hitével, azzal, hogy a szerző nézőpontján átszűrt egységes világgépet nyújtson az olvasónak. Ebben is „Dosztojevszkij mellett” áll Gide. Ám ha a bahtyini terminológiával élve Dosztojevszkij polifonikus regényében a hősök szólama mellett, azokkal egyenrangú és vitatkozó írói szólamot kell kiemelni, Gide *A pénzhamisítókban* nem visz külön „szólamot”, azt mondhatnánk, hogy valamennyi nézőpont az írónak egy-egy szólama, amelyek egymásnak sokszor ellentmondóak (amit Gide nem is tagad).

Ebben a vonatkozásban *A pénzhamisítók* annyiban különbözik az elbeszélésektől, amennyiben a nézőpontok száma azokhoz képest megnövekszik. Más szóval, míg elbeszélései egyetlen nézőpontból épülnek, s az írónak egy-egy problémáját vetítik ki, egy-egy énjét, egy-egy lehetőségét, *A pénzhamisítók* valamennyi elbeszélésének szintézisét, valamennyi énjének együttes ábrázolását adja. Úgy tűnik, a kísérleti regény nem nyitány a regényhez, hanem záróakkordja egy életműnek, s a magunk részéről pontosan ezzel magyarázzuk, hogy *A pénzhamisítók* nem követte újabb regény.

Visszatérve a Dosztojevszkij-Gide párhuzamra, azt mondhatnánk, hogy míg Dosztojevszkijnél a szereplők és az író szólamára épül a regény, addig Gide-nél mindegyik nézőpont az író egy-egy énjének egymásnak ellentmondó, egymást kiegészítő szólama.

Ha *A pénzhamisítók* előtt jogosan hasonlított a Roger Martin du Gard Gide-et a Holdhoz, „amelynek mindig csak egy részét látjuk”, ez a kritika már semmiképpen sem állná meg a helyét.

Úgy tűnik, *A pénzhamisítók* megfelel a Gide által meghatározott követelményeknek, amelyek regénnyé tesznek egy irodalmi művet. Legalábbis Paul Souday abban látja *A pénzhamisítók* „regény

voltát”, ami Gide elbeszéléseitől megkülönbözteti, hogy nagyszámú szereplőt mozgat bonyolult cselekmény, ill. cselekmények során.<sup>5</sup>

Mások viszont pontosan ezt a cselekményességet kérdőjelezik meg: „Egyáltalán nincs cselekmény, csupán az a tény, hogy mind-egyik fejezetben történik valami új (...)” – írja R. M. Albérés.<sup>6</sup> Albérés nincs egyedül ezzel a véleményével. A kritika általában a regénytechnikai megoldásokat dicséri *A pénzhamisítókban*, s elmarasztalja az író a cselekményszövés és a jellemábrázolás terén: „A meseszövés sem erős oldala. Gide maga is tisztán látja, hogy nem teremt műveiben önálló, eleven világot, legfeljebb élményeit, gondolatait tudja eleven formában kifejezni” (...) írja Mészáros Vilma, aki jól látja, hogy Gide regénye valójában már „ellenregény”, ám ugyanakkor a hagyományos regény „kellékeit” kéri számon az írótól: „Gide „első regényének” végeredményben ugyanaz a baja, ami az „elbeszéléseknek: gyökértelenül és talajtalanul mozgatja a szereplőket.” De mit mond erről maga a regény? Edouard nem egyszer tér vissza erre a kérdésre: mi a regény témája? S válasza: „Regényemnek nincs tárgya. Persze tudom: ez ostobaságnak hangzik. Hát akkor mondjuk inkább úgy, hogy nincsen *egy* tárgya (...). »Az élet egy szelete« (...) tanította a naturalista iskola (...). Én azt szeretném, hogy semmilyen szeletet ne messek ki. Értse- nek meg: azt szeretném, hogy ebben a regényben minden benne legyen.”<sup>9</sup> Majd kissé később ezt mondja Edouard: „(...) a regény tárgya, ha úgy akarják, éppen a harc lesz a között, amit a valóság nyújt számára, s a között, amit csinálni akar belőle” (mármint a regényíró, aki a cselekmény egyik csomópontja).<sup>10</sup>

Valójában Gide szándékától messze állt egy balzaci meseszövé- sű, hús-vér alakokkal benépesített regény megírásának a gondo- lata. A sokszálú cselekmény, a számos szereplő inkább csak ürügy számára, hogy elmondja véleményét a regényről, hogy újfajta re- génykoncepciójának keretet adjon. Ezt a szándékát mindig szem előtt kell tartani, amikor *A pénzhamisítókról* beszélünk. Éppen ezért nem szerencsések azok a párhuzamok, amelyek Stendhal re- gényeinek cselekményével hozzák kapcsolatba Gide művét: „*A pénzhamisítók* a stendhali drámát eleveníti fel. A konvencióktól

terhes társadalomban Bernard Profitendieu és Olivier Molinier ugyanolyan nehezen boldogul, mint Lucien Leuwen a Júliusi Monarchia szalonjaiban vagy Fabrice del Dongo a Szent Szövetség Itáliájában” – mondja Albérès Gide-ről írt könyvében.<sup>11</sup> A hasonlat nem csupán esetleges, de félrevezető is. Se Bernard, se Olivier nem rendelkezik a stendhali hősök ambíciójával, nem beszélve az írói szándékok szöges ellentétéről.

Mitől személyiség nélküliek Gide szereplői? Attól, hogy inkoherensek, hogy következetlenek,<sup>12</sup> még lehetnének személyiségek, ha nem is a hagyományos értelemben vett módon, de mint például Dosztojevszkij regényhősei.<sup>13</sup> Gide-nek egyedül Lafcadióról volt többé-kevésbé határozott elképzelése.<sup>14</sup>

Anne-Marie Moulènes és Jacques Paty ugyancsak kiemelve a szereplők fluiditását, arcnélküliségüket, közelebb visznek bennünket az írói szándék megértéséhez, anélkül, hogy a Gide-től vett idézetet tovább vinnék következményei tekintetében: „Az elmosódott, arc nélküli szereplők, mint Bernard, Olivier, Laura, Vincent csupán egyfajta helyet foglalnak el a regényben, egyfajta szerepük van a műben, ahol a kapcsolatok többet számítanak, mint a személyek” – írják, s idézik Gide-et:

„Nem tudom megrajzolni a szereplőt anélkül, hogy tudnám nagyjából, mi lesz a szerepe”.<sup>15</sup>

Még közelebb jutunk Gide szereplőábrázolásának problémájához, ha azt nézzük, mennyiben önmagának mása egy-egy főszereplő, azaz az írói távolság kategóriáját vizsgáljuk. Kellő óvatossággal kell kezelnünk az író ide vonatkozó nyilatkozatait, hisz mint mindenben, ebben is vállalta az önmagával való el-lentmondást. Ugyanakkor, amikor elismeri, hogy Michelből jó adag van saját magából, figyelmeztet, hogy egy-egy alakjából nem szabad az írójára következtetni, hisz azt már régen meghaladta, amikor magát a művet papírra veti. Nem egyszer utal arra is az író, hogy regényhősei messzebb mentek vágyaikban, mint írójuk az életben. Ugyanezt *A pénzhamisítók naplójában* is megemlíti: „Hőseimből, akiket a magam húsából gyúrtam, valamennyiből hiányzik az a csipetnyi józanság, ami visszatart attól, hogy olyan örültségeket kövessenek el, mint ők”.<sup>16</sup> Másrészt arra

is figyelmeztet *A pénzhamisítókban*, hogy nem szabad Edouardral azonosítani, bár ezt igen sokan megtették annak ellenére, hogy éppenséggel el akarta magát határolni Edouard-tól: „Anynyi bizonyos, hogy amennyiben Én, az író magamban hordozom Edouard személyiségét, azt a regényt is magamban kell hordoznom, amit ír” – jegyzi be Gide naplójába 1924 novemberében.<sup>17</sup> A nyilatkozat könnyen félreérthető. A félreértést betetőzte az a mondat, amelyet azután maga Gide korrigált a tévútra vivő magyarázatok láttán: „Soha semmit sem tudtam kitalálni.» Edouard naplójának egy ilyen mondatával kívántam magamat a leginkább elhatárolni Edouard-tól, megkülönböztetni őt (...) Ezzel szemben, ezt a mondatot használják fel arra, hogy »mivel képtelen vagyok valamit is kitalálni« önmagamat rajzoló meg Edouardban, s hogy nem vagyok író.”<sup>18</sup>

Valljuk meg, nem alaptalanul vonta le a kritika a fenti következtetést Edouard és Gide azonosításának vonatkozásában.

Azonkívül, hogy *A pénzhamisítók* valamennyi szereplője közül Edouard az, akinek távolsága az írótól a legkisebb, ő az, aki a legközelebb áll Gide-nek naplójába bejegyzett önarcképéhez.

Edouard azonban igen messzire kerül nagyratörő tervétől, a tiszta regény megírásától, regényírói ambícióit az élet örömeinek aprópénzére, mondhatnánk úgy is, hamis pénzére váltja fel, s ha tovább akarnánk játszani a szavakkal, azt is mondhatnánk, hogy arra a hamis pénzre, amelyet a pénzhamisító Edouard önmaga gyárt saját maga számára, de amiért a gide-i értékek piacán mit sem lehet vásárolni. Ily módon egyszerre lesz csekély és igen nagy a távolság az író és Edouard között, s ezt az ironikus távolságot Gide mindvégig megtartja.<sup>19</sup>

Mind az elbeszélésekben, mind a bolondjátékokban nyilvánvaló az a kettősség, amely az író és szereplői közötti viszonyt jellemzi. Azonosság és különbség. Azonosulás és távolságtartás. Ezt a vonást Gide *A pénzhamisítókban* is kiemeli.<sup>20</sup> Azt is lehet mondani, hogy Gide szereplői szabadabbak, mint megalkotójuk, megvalósítják azokat a lehetőségeket, amelyeket Gide elszalasztott az életben, avagy azokon az utakon, amelyeken Gide nem megy végig, szereplői nem állnak meg félúton.

*A pénzhamisítók* szereplőgárdája szám szerint népes, valójában azonban legalább annyira behatárolt a gide-i világ, mint amilyen Prousté, ugyancsak nagyszámú szereplője dacára.

Egyrészt maga a Gide által ábrázolt társadalom igen szűk keresztmetszetű. Művelt polgárok, tanárok, ügyvédek, írók, papok, egyetemisták, gimnazisták, el- és kitartottak. Másrészt az entellektüelre szorító „társadalmat” is tovább szűkíti Gide személyiség-ábrázolásának az a sajátossága, amelyet a kritika általában most is a jellemábrázolás fogyatékoságaként emleget: „Gide-nek nincs vizuális képzelőereje. Szereplőinek fizikai tulajdonságairól mit sem tudunk; csupán hangjuk testesíti meg őket (...)” – írja Geneviève Idt.<sup>21</sup> Ennek a vizuális képzelőerő hiányának tudja be a kritikus a gide-i szereplőalkotás módszerét, nevezetesen azt is, hogy Gide csupán olyan szereplőket alkot, „akik szeretnek beszélni”. Való igaz, hogy a főszereplőknek elsősorban a hangjukat halljuk, míg a mellékszereplők leírása sokkal pontosabb, az író külső jellemzést is ad róluk.<sup>22</sup> Általában alig látunk törekvést arra Gide-nél, hogy egyáltalán valamiféle hagyományos módon leírja szereplőit. Naplójában *A pénzhamisítók* néhány szereplőjénél vet papírra némely külső vonást, ami emlékeztethet egy hagyományos regény-író módszerére.

Nem a modern regény, hovatovább az új regény teoretikusainak szájíze szerint való-e Edouard véleménye a cselekmény és a szereplő ábrázolásának új felfogásáról: „Lemezteleníteni a regényt minden olyan elemtől, mely nem tartozik átlagosan hozzá. Mint ahogy a fényképezés nemrég megszabadította a festészetet bizonyos pontoskodás terhétől, a fonográf minden bizonnyal megfogja tisztítani a regényt a híven ismételt párbeszédektől, amelyekkel a realista író gyakran kérkedni szokott. A külső cselekmény, a bal-esetszerű események, a tárgyi sérülések a film birodalmába tartoznak; úgy illik, hogy a regény átengedje őket. Azt hiszem, maga a szereplők leírása sem tartozik voltaképpen a műfajhoz.”<sup>23</sup>

Az alakok külső leírásának gide-i jellegzetessége mellett a szereplők rendszerének talán legfontosabb sajátosságára is maga az író mutat rá: „Amint fel kell öltöztetni őket, meghatározni társadalmi rangjukat, karrierjüket, jövedelmük összegét, s főként amikor

meg kell mondanom, hogy kik a szomszédjaik, amikor rokonokat kell találnom nekik, családot (...) akkor feladom. Bevallom, én árvának látom minden hőstömet, egykének, aggregénynek, gyermektelennek.

Ne tévesszenek meg bennünket ezek a sorok. Legalábbis nem kell azt a következtetést levonni belőlük, hogy *A pénzhamisítókban* nincsenek családok. Ellenkezőleg: A Profitendieu, Molinier, La Pérouse, Sophroniska és a Vedel-Azais családok ölelik fel a szereplők népes táborát. Csakhogy ettől *A pénzhamisítók* még csak a látszatát sem kelti valamiféle családregénynek. Gide művében a családi kapcsolatok mindössze arra szolgálnak, hogy valamennyi szereplőről kiderüljön egy adott pillanatban „pénzhamisító” volta.

A szereplőket nem a családi kapcsolatok kötik össze, sőt, azoktól pontosan megszabadulni igyekszenek. A legközelebbi rokonok is egymás gyűlöletében élnek. Nem is a szerelem, legfeljebb a házasságtörés, kaland, homoszexuális kapcsolatok tartják együtt ideig-óráig a szereplőket. Gide minden típusú szereplőt megkettőzött vagy megháromszorozott formában mutat be. Két író, két szolgálót, két nagyapát, két angol hölgyet, Afrikába távozott két testvért stb. Geneviève Idt rámutat erre a jelenségre, s arra is, hogy mindegyik csoporton belül a hasonlóság és a különbség dominál. Hasonlítanak egymásra a Molinier fivérek, míg a Passavant fiúk a lehető legeltérőbbek egymástól. Ezt a jelenséget Idt pusztán a variációs regénytechnikának tulajdonítja Gide-nél. Minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy ennél sokkal mélyebben rejlő okokról van itt szó. Talán nem állunk távol az igazságtól, ha a jelen esetben is az író és a szereplők távolságtartásának kategóriájából indulunk ki. Az író-szereplő hasonlóság és különbség, amely a valóság és a fikció szintjén megvan, magában a fikcióban is ábrázolást nyer. Ismét egy bizonyíték arra, hogy a valóságos író és a szereplők kapcsolatának vizsgálata nem csupán lehetséges, de szükségszerű is esetenként, s hogy a pusztán formai elemzések rejtve hagynak számos olyan összefüggést, amely nem csupán a formán túlmutató, de magát a formát érintő kérdések tisztázásánál is felderítendő.

A nézőpont pluralitása, a kronológia megbontása, a szereplők fluiditása megannyi jellegzetessége Gide egyetlen regényének; s ha ez nem is került el a kritika figyelmét, a háttérbe szorult az életmű értékelésénél a moralizáló Gide mellett.

A művet megjelenésekor jeges közömbösség fogadta, avagy elenséges kritikát kapott, de a támadás éle ekkor is elsősorban az előző művekre irányult.

Csak évtizedekkel később kezdi a kritika felismerni *A pénzhamisítók* igazi helyét a modern regény történetében. Sartre az első között van, aki *A pénzhamisítók* valóságos helyére rámutat Nathalie Sarraute *Egy ismeretlen arc képe* c. regényének előszavában, amikor „anti-roman”-nak nevezi Gide regényét.<sup>24</sup> Claude-Edmonde Magny „a regényesség tűzijátékának” tartja *A pénzhamisítók*-at, s kiemeli „a szubjektivitás tovább nem fokozható” voltát.<sup>25</sup> Michel Zéraffa ugyancsak a szubjektív oldalát emeli ki a regénynek, hangsúlyozva a szereplők nyitottságát, a meghatározatlan jellem modernségét.<sup>26</sup> Hasonlóképpen ítéli meg a regényt Michel Raymond, aki „a választás, az indetermináltság és a szabadság regényének” tartja. Ami viszont új és egyáltalán nem elhanyagolható Raymond értékelésében, annak kiemelése, hogy a regényben a valóságot töredékeiben tükrözik a váltakozó egyének.<sup>27</sup>

Innen már valóban csupán egy lépés, hogy eljussunk Claude Simon esztétikájának lényegéhez: a valóság csupán töredékeiben idézhető fel, s akkor is oly megbízhatatlanul, hogy Prousttal ellentétben a mesélő hiába is törekszik „egy barokk oltárkép” összeállítására az emlékképek cserepeiből, a vállalkozás eleve kudarcra ítélt.

Gide modernségének erre a vonására a kritika csupán az új regény megjelenése óta figyel fel. Ugyanakkor Sőtér István már 1944(!)-ben megjósolta *A pénzhamisítók* későbbi hatását.<sup>28</sup>

Az utóbbi években a kritikusok között a legjelentősebb munkát talán Daniel Moutote végezte el, aki az *Egotisme français moderne* című, 1980-ban megjelent könyvében *A pénzhamisítók*-at a kortárs irodalom azon áramlatába ágyazza be, amely „a regény önmagának a genezise” elvét vallja, s a regényt félúton helyezi el Zola utol-

só művei és Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor és Robbe-Grillet első regényei között. Félúton abban a fejlődésben, amit a realista vagy naturalista regény megtett a textuális regény felé, a valóság tükrözése és a regény mint önmaga generálása között. Valójában – jegyzi meg Moutote – Edouard Pénzhamisítók c. regénye a „tisztá regényt” valósítaná meg, amelynek se témája, se stílusa, se terve nem lenne.”<sup>29</sup> Tegyük hozzá, hogy Edouard ezt a regényt sohasem tudja megírni, másrészt az a tény, hogy Gide távol kívánja magát tartani Edouardtól, ugyanakkor részben azonosul is vele, s nem kevés az írói ironia Gide részéről magában a regényben, azt mutatja, hogy Gide, az író, nem nagyon bízik abban, hogy valóra váltható lenne az a fajta regény, amelyre majd harminc év múlva az új regény tesz kísérletet. Azt is mondhatnánk, hogy Gide mintegy előre megírja az új regény paródiáját.

Igaza van a kritikusnak, amikor azt mondja: „(...) jóval azelőtt, hogy a film és az amerikai regény kifejtene együttes hatását a francia regényre, amikor a francia irodalmi körök felfedezik James Joyce-t, *A pénzhamisítók* megvalósítja a térbeli és időbeli szimultaneitás technikáját, amely felborítja magát a regényműfaj struktúráját (...)” Nincs igaza azonban, amikor ugyanő megállapítja: „(...) egy valódi tiszta regényt kapunk abban a korban, amikor Valéry a tiszta költészet elméletét megalkotja”.<sup>30</sup> A Valéryval való párhuzam itt azért is félrevezető, mivel Gide, aki már a Narcissus értekezésében leszámol a szimbolizmussal, szakít Valéry-val, sokkal inkább ironikus módon közeledik a „tisztá regény” problematikájához, mintsem hogy mintának tenné meg azt.

Maurice Nadeau a regényműfaj forradalmasítóját látja *A pénzhamisítókban*.<sup>31</sup>

Érdekes módon, maga az új regény egyedül az ún. „mise en abyme” eljárást tartja mintának Gide regényművészetéről szólva, s azt is fenntartásokkal. A Cerisy-la-Salle-ban Gide művészetéről tartott irodalmi vitákon Jean Ricardou ezt így fogalmazta meg: „Úgy vélem, hogy Gide-nél bennünket, akik ezeket a könyveket írjuk ma, pontosan a mise en abyme ragadhat meg”.<sup>32</sup> Ugyanakkor Ricardou hozzáteszi, hogy bár Gide érdemei a mise en abyme alkalmazásában vitathatatlanok, nem az egyetlen, s nem is az első,



aki a tükrözésnek ezt a formáját alkalmazza a művészetben, s utal arra, hogy Gide maga is említi a Hamlet, Wilhelm Meister, a la Chute de la Maison Usher példáját.<sup>33</sup> Claude Ollier, Alain Robbe-Grillet egyik legközvetlenebb követője, még ennyi érdemet sem tulajdonít Gide-nek, mondván, hogy a mise en abyme évszázadok óta alkalmazott módszer, s nem is ennyire ez, hanem inkább az írás aktusával szembeni krízis állapota – amit Gide is átélt és közvetített – ami számára megragadó Gide-nél.

A mise en abyme egyfajta tükrözés metaforikus jelentéssel. Valójában Gide csaknem valamennyi művében fellelhető ez az eljárás. Egy központi alak, aki vagy regényíró maga is, mint Julius *A Vatikán titkában* vagy Edouard *A pénzhamisítókban*. De korai elbeszéléseiben is ott van az író, akinek nem sikerül a vállalkozás, a *Mo-csarak* Tityre-je, avagy később az *Isabelle* írótanonca, Gérard; valamennyien a regény problémáinak foglyai. De ugyanígy megtaláljuk a mise en abyme technikáját a Narcissus értekezésében, a Szerelmes kísértetben, a *Meztelenben*, *A földi táplálékokban*.

Hogy mennyire foglalkoztatja ez a művészi ábrázolási mód Gide-et, arra naplójának 1893. augusztusi bejegyzése is rávilágít: „Szeretem, ha egy művészi alkotásban transzponálva, a szereplők szintjén megtaláljuk ennek a műnek a témáját is. Mi sem tudná jobban megvilágítani és kialakítani az egésznek az arányait, így Memling vagy Quentin Metzys egyes képeiben egy apró, homályos és domború tükör visszatükrözi annak a helyiségnek belsejét, amelyikben a megfestett jelenet játszódik. Ugyanígy Ménines de Velasquez képében (de egy kissé másképpen). Végül, az irodalomban, a Hamletben, a komédiás-jelenetben; s egyébként számos más darabban. A Wilhelm Meisterben a báb-jelenetben vagy a kastélybeli ünnepnél. A La Chute de la Maison Usherben a Rodericknek felolvasott rész, stb. Egyike sem teljesen pontos ezeknek a példáknak. Ami sokkal inkább az lenne, ami sokkal többet mondana erről, az, amit Füzeteimben, Narcissusomban és a Kísérletben akartam, ez a címmel való hasonlat, ahol az egyikbe egy másikat helyeznek („en abyme”).”<sup>34</sup>

A mise en abyme technikájának legjobb példája mégis *A pénzhamisítók*, ahol a főszereplő, Edouard ír egy regényt, ami nem más,

mint amit Gide ír. Az egész mű tehát egy másikon belül tükröződik.

Anélkül, hogy itt részletesen kitérnénk a gide-i technika új regénybeli alkalmazására, megemlíjtük, hogy maga Jean Ricardou is felhívja a figyelmet az 1967-ben megjelent *Problèmes du nouveau roman* című tanulmánykötetében egy sor olyan új regényre, ahol nyilvánvalóan ugyanaz az eljárás érvényesül, mint amit Gide, ha nem is „feltalált”, de elbeszéléseiben, s főleg regényében következetesen és tudatosan alkalmazott. Claude Ollier *La Mise en scène*, Nathalie Sarraute *Les Fruits d'or*, Claude Simon *La Route des Flandres*, Alain Robbe-Grillet *La Jalousie* c. regényeiről tesz itt említést többek között Jean Ricardou, majd részletesen elemzi a mise en abyme megjelenési formáját Robbe-Grillet *Le Voyeur* és Michel Butor *L'Emploi du temps* c. regényeiben.<sup>35</sup>

De ha a befogadáesztétika felől közelítjük meg Gide regényét, az aktív, a regényt „újraértelmező író-olvasóhoz” szóló mű ugyancsak az új regény egyik leggyakrabban emlegetett elvárásait előlegezi meg.

Gide feltűnése az irodalom színpadán az 1891-es év, amikor fénykorát éli a szimbolizmus. Jóllehet korán szakít a szimbolizmusmal, annak kisugárzása, még akkor is, ha a nagyközönség nem ismeri Gide-et, bizonyos tekintélyt biztosít az író számára. Ráadásul – mint ezt szinte valamennyi életrajzíró feljegyezi – Gide személyes hatása könyveinél is nagyobb volt. Léon Pierre-Quint meggyőzően foglalja össze ezt a hatást: „Azon írók egyike, akikkel való találkozásunk meghatározhatja életünket.”<sup>36</sup>

Gide örökségét vizsgálva kettős arculatú kisugárzásról kell beszélnünk. Egyrészt egyfajta bezárkózottság, az aktuális, napi politikai élettől való teljes elzárkózottság, másrészt teljes nyitottság, a mindig tanítani, hatni vágyó moralista örökséget kell szemünk előtt tartani. „Valéry, Proust, Suarès, Claudel és jómagam, bármennyire különböztünk is egymástól, ha meg akarom határozni, miről lehet bennünket felismerni, minket, akik mégiscsak azonos korúak voltunk, majdnem azt mondtam, ugyanabból a csapatból valók, azt hiszem az aktuális nagyfokú megvetésében osztoztunk” – jegyezi be Gide naplójába 1948. január 19-én.<sup>37</sup>

Ugyanakkor, Prousttal ellentétben, Gide semmiféle nosztalgiát nem táplál a múlttal szemben. Minden műve egy-egy tanítás, s számára a legfontosabb a cselekvés. És ebben Sartre és Malraux előfutára lesz. Janus-arcának másik fele azonban, amely az aktualizálásoktól elfordul, lehetetlenné teszi Gide számára, hogy Sartre avagy Malraux elkötelezettségében is előfutár legyen. Különösnek tűnhet, de Gide-et pontosan bezártsága, az eseményektől való szándékos elszigeteltsége akadályozza meg – tegyük hozzá, szkepticizmusra való alkalmatlansága, no meg nagyfokú politikai tájékozatlansága is –, hogy a második világháború utáni nemzedék szinte egyetemes életérzését, az abszurdot átérezze. Az egzisztencializmus abszurd világképével szemben az ember szerepét hangsúlyozza abban, hogy világunk ne legyen abszurd. Sem Camus etikai fatalizmusa, sem Sartre „csömör-érzése” nem gyökerezhetett Gide tanításában. Jóllehet Sartre művei közül egyesek, mint *A Fal*, *Egy vezér gyermekkorá*, *A tisztességtudó utcalány* a legnagyobb elismerését váltja ki *A szabadság útjainak* lesújtó véleményezése mellett,<sup>38</sup> az egzisztencialista irodalomtól egészében véve rossz véleménnyel van.<sup>39</sup> Mégis: azzal, hogy az egyén végtelen lehetőségeit mutatja be egy-egy hősében, hogy az indetermináltság a fő jellemzőjük, hogy a teljes szabadságra törekcsenek a „dörzsöltek” Gide-nél, egy más csatornán ugyan, de a kierkegaardi és heideggeri tanítást franciásító egzisztencialista hős, az abszurd ember megformálásában nem kis szerepe lesz.

Nem véletlenül jelöli meg a kritika Gide-et Sartre és Camus „szellemi atyjaként” s látta Lafcadióban a szürrealistát, aki még nem is létezett.<sup>40</sup>

Ám itt szólnunk kell a kritikának egy nagyon is ellentmondásos értékeléséről is. Arról a kettősségről van szó, amely a klasszikus és a modern Gide szembeállítását eredményezi.

Gide kortársaira tett hatását jól mutatja Marcel Arland visszaemlékezése: „(...) Az én generációm írói nagyon szerették; először is hatott rájuk. De miért? Természetesen irodalmi tartása miatt, irodalmi tisztessége miatt, a mű iránt érzett odaadása és tisztelete miatt. Amiatt a művészi tanítás miatt, amit kaptunk tőle, s nevezetesen a forma és a nyelv nagyszerű megfelleltetéséről van szó

gondolatai kifejtésében. Mert semmiféle célt nem tűzött ki elének, hanem valamennyiünkben megvolt csírájában valamilyen érték, s amelyről azt mondotta: »Fejlesszék valamennyien a maguk módján« (...).»<sup>41</sup>

Marcel Arland – akárcsak a 20-as évek egész generációja – azt látta meg Gide-ben, ami valóban egyik legfőbb értéke volt művészetének: „(...) elsősorban műalkotás, de ugyanakkor az egyén kifejezési eszköze, s még inkább az egyén önmegvalósításának eszköze”.<sup>42</sup>

Ez a vallomás is azt látszik bizonyítani, hogy a moralista, az egyént felszabadító író mellett a klasszicista stílust értékeli Gide-ben, csak kevés figyelmet szentelnek regényújítási kísérletének.

Germaine Brée ugyancsak a klasszikus szóra teszi a hangsúlyt, amikor „intellektuális és esztétikai fegyelemről” beszél Gide-nél.<sup>43</sup>

Alain Goulet idézi Roland Barthes-ot, aki maga is a „klasszikus stilisztát” üdvözli csupán Gide-ben, holott – mondja Goulet teljes joggal – Gide-nél az új tónus, az új forma keresése a domináns elem, s ezt alátámasztandó, magát Gide-et idézi: „Mindig valamiféle ismeretlenre, új művészi formára és új gondolatokra várok.”<sup>44</sup>

Aligha vonható kétségbe Claude Martin szavainak jogossága, aki arról beszél, hogy Proust vagy Raymond Roussel jelentőségének tompítása nélkül is „hálátlanság az új regény írói részéről” az a hallgatás, amivel Gide-et körülveszik, amikor hatásokról van szó.<sup>45</sup>

Daniel Moutote is azon a véleményen van, hogy Gide utolsó éveiben igen közel kerül ahhoz, hogy az új regény közvetlen előfutárává legyen. Idézi Gide naplójának egy részletét (Ainsi soit-il, 1173. 1.): „(...) egy egyszerű szalon asztala mellett ültem, előttem egy fehér lap, elhatároztam, hogy írok valamit, akármit, csak ne legyen semmi értelme. Az eredmény számomra eléggé kielégítő”. S Moutote hozzáteszi: „1950 előtt ez nagyjából Samuel Beckett, Nathalie Saraute, Claude Simon pályájának kezdete (...), az a gyakorlat, amelyhez Gide utolsó kísérlete eljut, igen közel állónak tűnik Claude Simon módszeréhez (...). Gide tehát elhagyta a hagyományos irodalmat, de az irodalmiságot hangsúlyozza, amely egy olyan szövegben fejlődik ki, amelyik magából az írásmódból

(écriture) indul ki, s olyan alapvető tény, amelyiken a regény mint önmaga genezise nyugszik.”<sup>46</sup>

Ha jogos is Moutote analógiája Gide eljárásával, azt hozzá kell tennünk, hogy egy naplóbejegyzés legfeljebb a tendencia erejéig érvényes, s valójában az új regény esztétikája nagyon messzire került Gide klasszicista írásmódjától.

Ugyanakkor az is igaz, hogy az a Gide, aki kigúnyolta a dadistákat, irtózott a modernizmustól, élete végén írja a fenti sorokat. Jóval túl *A pénzhamisítók* kísérletén, érezvén, hogy kevés ideje van, bevallottan eltávolodik attól az időtől, amikor a legfontosabb a „szép mondat” volt számára, s amikor a *L'Arbitraire* c. írásában, amellyel „különösképpen elégedett volt”, hagyta futni tolát a véletlen szeszélye szerint.

Míg a francia új regény írói a nyilvánvaló és kimutatható Gide-hatás ellenére elutasítják műveik és a gide-i oeuvre párhuzamait, addig mások Gide hatását nem csupán az irodalomban, s nem is csak az ötvenes évek esztétikájának megfogalmazásában, de magában a hetvenes évek diákmozgalmainak ideológiájában is megtalálják. Pontosabban 1968 májusának eseményeiben Gide szellemi hagyatékát is felfedezni vélük.

Daniel Moutote említi (*Egotisme français moderne* című könyvében) az 1969 novemberében a *Les Nouvelles Littéraires* hasábjain Jean Louis Curtis tollából megjelent cikket.<sup>47</sup> Ugyancsak Jean-Louis Curtisra hivatkozik Alain Goulet is, aki miután Gide oeuvre-jét Nietzsche, Dosztojevszkij és Freud örökébe helyezi, Gide-et Michel Foucault, Sartre és az egzisztencializmus, valamint az új regény megihletőjeként jelöli meg, amennyiben a klasszikus írásmód, a logika, a személyiség és a fikció hagyományos felfogásának megkérdőjelezése nem csekély részben pontosan Gide nevéhez fűződik. Végül Lafcadiót nevezi meg a szerző a Dada és a szürrealizmus előfutárjaként, s idézi a fentebb említett Jean-Louis Curtis hozzá intézett, kiadatlan levelét: „Kik csinálták 68 májusát? Ötezer párizsi Lafcadio. Nem tudták, hogy Gide örökösei, és nagyon is meglepődtek volna, ha megtudják. Szürrealista jelszavakat írtak a falakra. Azt is felírhatták volna »Gyűlöllek, család!«, meg százféle gide-i formulát, ami erkölcsi szabályként az engedetlenséget,

mindenféle konformizmus visszautasítását, a polgári értékek szisztematikus megkérdőjelezését, valamint az anyagi birtoklás elutasítását, az érzékek, a diszponibilitás, a pillanat, a lelkesedés hedonizmusának kultuszát hirdeti meg (...).

Mindez benne volt 68 májusában, ráadásul a szürrealista szemtelen vakmerőség némi marxizmussal keveredve. Gide tanítása volt ez, amelyet ifjú francia polgárok három-négy egymást követő generációja magába szívott, s amely szükségszerűen meghatározta a század morális klímáját. Ebben van Gide hatása (...).<sup>48</sup>

Gide halála után is, hatásaiban is hű maradt önmagához. Nem csupán tetteiben, nemcsak írásaiban, de a maga után hagyott irodalmi örökségben is Janus-arcú. Talán pontosan klasszicizmusának és modernségének ellentmondásaiban van utánozhatatlansága, eredetisége.

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> Loïs Linder: Le roman du roman. Sur les Faux-monnayeurs. In: La Revue des Lettres Modernes, 1975. 4. sz., 90.
- <sup>2</sup> A pénzhamisítók naplója. Budapest, 1981. 396. 1. A pénzhamisítók főszereplője eredetileg Lafcadio lett volna.
- <sup>3</sup> Roger Martin du Gard: Notes sur André Gide 1913–1951. Paris, 1951. 36–38.
- <sup>4</sup> Gérard Prince egy narrátort feltételez A pénzhamisítókban, aki a műben ugyancsak implicit módon meglévő címzetthez (narrataire) szól. Vö. Introduction à l'étude du narrataire. In: Poétique, 1973. 14. sz., 184.
- <sup>5</sup> Vö. Paul Souday: André Gide. Paris, 1927. 98.
- <sup>6</sup> R.-M. Albérès: L'Odyssée d'André Gide. Paris, 1951. 183.
- <sup>7</sup> Mészáros Vilma: A mai francia regény. Budapest, 1966. 73.
- <sup>8</sup> Uo. 74.
- <sup>9</sup> A pénzhamisítók. Budapest, 1981. 184.
- <sup>10</sup> Uo.
- <sup>11</sup> R.-M. Albérès: i. m. 177–178.
- <sup>12</sup> „A jellemek következetlensége. Személyek, akik egy regény vagy egy színmű első sorától az utolsóig pontosan úgy cselekednek, mint ahogy előre látható volt. (...) Azt mondják, hogy bámulnunk kell ezt az állhatatosságot, holott épp ellenkezőleg, mesterségesnek és kiagyaltnak tartom” – írja naplójában Edouard. (A pénzhamisítók. 329.).
- <sup>13</sup> „A hős Dosztojevszkijt nem mint a valóságban meglévő jelenség érdekli, aki jellembelileg és szociológiailag tisztán megrajzolt vonásokkal rendelke-

zik, sem úgy mint meghatározott kép, amely egyetlen jelentésű, objektív elemekből áll, s amely egészében véve arra a kérdésre válaszol, hogy „kicsoda?” (...) Mindaz a stabil, objektív vonása a szereplőnek, foglalkozásbeli helyzete, szociológiai és karakterológiai specifikuma, „habitus”, szellemi és fizikai aspektusa, egyszóval mindaz, amit egy szerző arra használ általában, hogy szilárd és vitathatatlan portrét alkosson szereplőjéről (a „kicsodát”), Dosztojevszkijnél magának a hősnek a gondolkodása tárgyát, öntudatának tárgyát képezi (...)” – írja Mihail Bahtyin *La poétique de Dostoievski* c. művében. (Paris, 1970. 82–83. 1.)

- 14 „Nem hajlandó előre elkészített terv szerint haladni. Ő maga sem tudja, hová megy, s azt se nagyon, hová akar eljutni. Ösztönösen ír, a pillanat szeszélyei szerint” (...) jegyzi fel Roger Martin du Gard 1923 januárjában. I. m. 68.
- 15 Vö. André Gide: *Romans, récits et contes, oeuvres lyriques*. Paris, 1958. Notice, 1514.
- 16 A pénzhamisítók naplója. 426.
- 17 André Gide: *Journal 1889–1939*. Paris, 1948. 794.
- 18 Uo. 949.
- 19 A pénzhamisítók naplójában olvassuk Edouard-ról: „(...) személyiséget márcsak azért is nehéz megírnom, mert sok mindent magamból kölcsönzök neki. El kell távolodnom tőle, el kell választanom magamtól, hogy jól lássam.” 418.
- 20 A pénzhamisítók naplója. 426.
- 21 Geneviève Idt: *Les Faux Monnayeurs*: Gide, Paris, 1970. 48.
- 22 Vö. A pénzhamisítók naplója. 416.
- 23 Uo. 79.
- 24 Jean-Paul Sartre: *Préface à Portrait d'un inconnu*. Paris, 1956. 7.
- 25 Vö. Claude Edmond Magny: *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris, 1959. 270.
- 26 Vö. Michel Zeraffa: *La révolution romanesque*. Paris, 1972. 100–101.
- 27 Michel Raymond: *Crise du roman. Dès les lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris, 1966. 356.
- 28 „Az új angol irodalom különösen sokat köszönhet a roman pure elméletének, s ha a regénynek ez a fajtája nem valósult is meg mindeddig, még Gide oeuvre-ében sem, maga a terv, a gondolat ösztökélően hathat tovább, amíg testet ölt valamikor (...) és leginkább valószínű, hogy a francia irodalomban fog testet öltetni.” – írja Sótér István. [Betegség és klasszizmus (André Gide). [...] In: Világtájak. Esszék és jegyzetek. Budapest, 1957. 166.].
- 29 Vö. Daniel Moutote: *Egotisme français moderne. Stendhal–Barrès–Valéry–Gide*. Paris, 1980. 342.
- 30 André Lagarde–Laurent Michard: *La Littérature française*. 4. köt. *Les Métamorphoses du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1971. 76.
- 31 Vö. *Les critiques de notre temps et Gide*. Paris, 1971. 70.
- 32 *Entretiens sur André Gide sous la direction de Marcel Arland et Jean Mouton*. Paris–Mouton – La Haye, 1967. 228.
- 33 Uo. 229.

- <sup>34</sup> Journal. I. köt. 41.
- <sup>35</sup> Vö. Jean Ricardou: Problèmes du nouveau roman. Paris, 1967. 173–189.
- <sup>36</sup> Léon-Pierre Quint: André Gide sa vie son oeuvre. Paris, 1992. 53.
- <sup>37</sup> Journal 1939–1949. II. köt. Souvenirs. Paris, 1954. 322.
- <sup>38</sup> Uo. 277. és 307.
- <sup>39</sup> Uo. 311.
- <sup>40</sup> Vö. Mészáros Vilma: i. m. 86–87.
- <sup>41</sup> Vö. Entretiens sur André Gide. 236–237.
- <sup>42</sup> Uo. 238.
- <sup>43</sup> Germaine Brée: i. m. 343.
- <sup>44</sup> Alain Goulet: Les Caves du Vatican d'André Gide. Paris, 1972. 38.
- <sup>45</sup> Entretiens sur André Gide. 236–237. 1. Geneviève Idt A pénzhamisítók és az új regény kapcsolatait az alábbiakban látja: 1. Mindkettő visszautasítja a realizmust. 2. Az olvasónak aktív szerepet szánnak a szöveg rekonstrukciójában. 3. A nézőpontok relativizálódása. 4. A szöveg eljut önmaga tagadásáig. (I. m. 17 sk.)
- <sup>46</sup> Vö. Journal II. 1172.
- <sup>47</sup> Daniel Moutote: i. m. 349.
- <sup>48</sup> Alain Goulet: L'écriture de l'acte gratuit. 198–199.

(Filológiai Közlöny, 1992)





---

## L'acte gratuit chez Gide et Kosztolányi

---

Avant d'essayer de comparer l'acte gratuit de Édes Anna chez Kosztolányi et celui de Lafcadio chez Gide, on ne peut pas éluder une définition même de la notion. En effet, dans la critique gidienne les opinions les plus diverses ont vu le jour surtout à partir de deux aspects de l'acte gratuit: l'un est le contenu philosophique du mot « gratuit », l'autre la motivation de cette action.

Chez Gide, l'acte gratuit apparaît pour la première fois dans *Paludes* : „Alexandre est un philosophe; de ce qu'il dit je me méfie toujours; à ce qu'il dit je ne réponds jamais. (...) Il sourit et, se tournant vers moi, commença : « Il me semble, Monsieur, que ce que vous appelez acte libre, ce serait, d'après vous, un acte ne dépendant de rien; suivez-moi : détachable (...) remarquez une progression : supprimable, (...) et ma conclusion : sans valeur. » » (*Paludes*, 67)

Dans l'oeuvre gidienne, *Paludes* restera longtemps dans l'ombre et ce n'est que dans les années cinquante avec l'apparition du nouveau roman, qu'on reconnaît cet ouvrage comme précurseur. Pourtant, Gide a été pleinement conscient de l'importance de *Paludes*. Dans une lettre écrite à Paul Valéry le 26 mai 1894, il précise : « Mon cher ami, j'écris un roman moderne ». L'acte gratuit est encore plus nettement mis en relief dans *Le Pro-*

*méthée mal enchaîné* : « J'ai longtemps pensé, déclare Prométhée, que c'était là ce qui distinguait l'homme des animaux. Une action gratuite... Comprenez-vous ?... l'acte... né de soi... donc sans Maître; l'acte libre; l'acte autochtone ? » (161)

La critique gidienne<sup>1</sup> a tendance à mettre entre parenthèses l'acte gratuit dans *Prométhée*, car l'acte gratuit appartient aux dieux, non à l'homme. Il est vrai que c'est le banquier Zeus qui, dans les rues de Paris, s'amuse à commettre les gestes les plus immotivés, il est aussi vrai que la réponse du « Miglionnaire » à une question du garçon du café, est également concordante: « Le Garçon: (...) N'est-ce pas que vos actions sont gratuites ? Le Miglionnaire : (...) Moi seul, celui-là seul dont la fortune est infinie peut agir avec un désintéressement absolu; l'homme pas. » (111) On ne doit pourtant pas oublier que c'est le garçon du café qui s'enthousiasme le plus à l'idée de l'acte gratuit quand il s'entretient avec Prométhée:

« Moi (dit le garçon), vous comprenez, j'écoute, je relate; eux subissent la relation. (...) Vous me demanderez : qu'est-ce que tout cela me rapporte ? (...) Oh ! rien du tout. Mon goût à moi, c'est de créer des relations... Oh ! pas pour moi... C'est là comme qui dirait une action absolument gratuite... Le garçon reprit: Une action gratuite ! Ça ne vous dit rien, à vous ? (...) Moi ça me paraît extraordinaire. J'ai longtemps pensé que c'était là ce qui distinguait l'homme des animaux (...) une action gratuite; (...) et puis après j'ai pensé le contraire; que c'était le seul être incapable d'agir gratuitement; gratuitement ! songez donc; sans raison (...) oui, je vous entends (...) mettons : sans motif.. » (24-25).

Ces réflexions nous autorisent à affirmer que l'acte gratuit ne peut pas être négligé dans *Prométhée*.

Comme Gide parle d'un « acte libre » aussi bien dans *Paludes* que dans *Le Prométhée mal enchaîné*, bon nombre de critiques cherchent une parenté directe entre la philosophie bergsonienne et la pensée gidienne.

Bien que Léon Pierre-Quint appartienne au camp de ceux qui hésitent à reconnaître une influence directe de Bergson sur Gide, il identifie la conception de la liberté bergsonienne (l'acte libre) à l'action gratuite gidienne. Il se réfère à Gide lui-même, et ajoute:

« Une action gratuite, c'est donc bien, pour Gide, une action libre. » (Quint, 161)

Pourtant, entre l'idée de Gide et la philosophie de Bergson il y a plus de divergence que de ressemblance. Tout d'abord, l'acte gratuit gidien contredit la théorie de la continuité de Bergson.

Roger Bastide écrit dans son *Anatomie d'André Gide* : « Il nous paraît que L. Pierre-Quint a trop identifié cette gratuité avec la conception bergsonienne de la liberté et que, ce faisant, il l'ait dénaturée » (Bastide, 80). Et il ajoute : « ...il serait curieux que l'acte gratuit pût se confondre avec la liberté bergsonnienne. Il peut y avoir des apparences de ressemblance : mais une identité est impossible, car la philosophie de Bergson est le contraire même de celle de Gide. Ce contre quoi Bergson a dirigé ses flèches les plus pénétrantes, c'est justement contre l'atomisme psychologique, contre les dissociateurs du moi; ce qu'il a voulu établir, c'est la continuité de la Durée, c'est l'impossibilité de se représenter le temps comme une série de points autonomes, simplement juxtaposés. » (Bastide, 81-82)

Bastide a sans doute raison de distinguer nettement le contenu philosophique de la théorie bergsonienne et de la pensée gidienne.

Pour ce qui est de la motivation, nous pensons que là aussi le jugement de Quint est erroné : « Immotivé ? C'est bien un autre caractère de l'acte gratuit » dit-il dans son ouvrage (p. 166). Il suffit de nous référer à Gide lui-même qui écrit dans son *Dostoïevski* : « Le suicide de Kiriloff est un acte absolument gratuit, je veux dire que sa motivation n'est point extérieure... (car cet acte, pour être gratuit, n'est pourtant pas immotivé) » (pp. 269-270).

Nous reviendrons encore sur cette explication dans un autre contexte.

Les définitions de l'acte gratuit sont plus que déroutantes. Tandis que Germaine Brée souligne la coïncidence des événements imprévus dans l'acte gratuit comme la guérison d'Anthime ou la mort de Fleurissoire (Brée, 234), Alain Goulet, remontant à l'origine de la notion, évoque le manque de valeurs, la mort de Dieu (Goulet, 112).

En évitant de se prononcer sur la question de la motivation, les critiques contournent le problème. Pourtant Gide lui même est sans ambiguïté sur ce point. Il écrit ainsi le 30 mai 1929 à une correspondante: « je ne crois pas, pas du tout, à un acte gratuit. Même je tiens celui-ci pour parfaitement impossible à concevoir, à imaginer. Il y a toujours une motivation à toute chose; mais j'entends par « acte gratuit » un acte dont la motivation n'est pas apparente, et qui présente les caractères du désintéressement. Un acte qui n'est pas accompli en vue de tel profit ou récompense, mais qui répond à une impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit. » ( Cité par Yvonne Davet, pp. 11-12.)

Dans les analyses qui suivent, nous nous tiendrons à cette définition et tenterons donc de démontrer d'une part le désintéressement des actes gratuits en question, tout en essayant de révéler les motivations cachées de l'acte gratuit de Lafcadio dans *Les caves* et de celui de Édes Anna dans le roman de Kosztolányi. Cette méthode nous permettra de donner une explication à une partie des controverses autour de ces romans.

L'intention ironique des *Caves* est évidente. Gide en parle à plusieurs reprises. Dans un brouillon des *Caves* il dit : « L'ironie n'est pas assez apparente. J'ai l'air de parler sérieusement, malgré la pompe et la grandiloquence. C'est ainsi qu'écrivent tant de niais, des plus lus, des plus applaudis. » (*Romans*, 1571)

Ce n'est donc pas un hasard si la plupart des critiques soulignent avant tout le côté satirique voire parodique de l'oeuvre. Qu'ils considèrent le crime de Lafcadio comme un acte incroyable (Hytier), ou « l'essentiel de l'oeuvre » (Quint), ou encore qu'ils y voient une révolte contre une sorte de déterminisme (Bastide), rapprochant l'acte de Lafcadio de celui de Raskolnikof (Goulet) ou bien au contraire les opposant (Heist), qu'ils le considèrent comme un acte superflu (Thierry) ou bien nécessaire (Griève), tous les critiques sont d'accord sur un point, à savoir que le personnage de Lafcadio tout comme l'oeuvre entière sont basés sur l'ironie.

Pourtant, le roman se développe plus sérieusement que l'auteur lui-même ne l'avait prévu. Le 7 mai 1912 il note dans son journal que ses personnages deviennent indépendants de leurs intentions et qu'il doit les prendre de plus en plus au sérieux.

Le personnage de Lafcadio, malgré les intentions de Gide, devient symbolique et son influence sociale et littéraire dépasseront largement son caractère ironique. Nous pouvons être entièrement d'accord avec cette constatation spirituelle de Bastide que Lafcadio, fils gratuit, est la représentation de l'acte gratuit en chair et os.

En effet, Lafcadio, enfant naturel, symbole de la liberté et de la disponibilité par sa naissance est dans une situation privilégiée : sans famille, sans patrie, il est libre de tout lien familial et social.

Outre le meurtre « désintéressé », Lafcadio « commet » un autre acte gratuit : il sauve deux enfants dans une maison en flammes. Il est également à noter que, malgré sa préférence pour les garçons, Lafcadio a également des maîtresses. Nouvel acte gratuit. De ce point de vue Lafcadio est le précurseur direct de Daniel, dans *Les Chemins de la Liberté* chez Sartre.

De plus, Lafcadio et Protos divisent les gens en deux catégories : les subtils et les crustacés. Il serait difficile de ne pas se rappeler ici les deux types de caractère chez Sartre dans *La nausée* : les « bons tricheurs » et les « salauds ».

Les subtils ce sont les jeunes, représentant la révolte contre les conventions et Gide, conformément à son éthique et à son esthétique, opte avec les jeunes pour la liberté et pour l'esprit critique. C'est cela qui explique son penchant pour l'enfant naturel non déterminé par les attachements sociaux, donc libre de choisir à tout moment.

L'acte gratuit n'est donc pas autre chose que ce libre choix exprimant l'enseignement gidien sur l'indéterminisme et la disponibilité. Lafcadio est le parfait exemple des subtils. Et ceux qui ont vu en lui un certain symbole pour la génération d'après-guerre n'ont pas tort. La mise en question de toute valeur marquera ses héritiers littéraires, dont les personnages de la littérature de l'absurde.

Nous avons déjà évoqué le cas de Raskolnikof. Il commet un meurtre tout comme Lafcadio, et risque sa vie lorsqu'il sauve un enfant lui aussi. Peut-on pourtant identifier l'acte de Lafcadio et celui de Raskolnikof ? Peut-on considérer son crime comme un acte gratuit ? Selon Alain Goulet l'acte de Raskolnikof est gratuit dans la mesure où, tout comme Lafcadio, il méprise l'argent. En même temps, il tue pour avoir de l'argent et son acte est prémédité.

Si l'on en reste à la définition de Gide, le crime de Raskolnikof ne peut pas être désintéressé, bien que sa motivation ne soit pas évidente. Plusieurs critiques évoquent également comme acte gratuit, le crime de Meursault. Il est vrai que Meursault reste plus proche de Lafcadio, non seulement parce qu'il commet son crime sans en tirer aucun intérêt matériel, mais aussi, parce que lui non plus ne se sent pas coupable.

Mais il y a un cas, dans la littérature hongroise, où l'acte gratuit correspond parfaitement à la définition donnée par Gide : un acte désintéressé et sans motivation apparente. En effet, le meurtre d'Anna dans le roman de Kosztolányi peut être rapproché de celui de Lafcadio. L'analyse de *Anna la Douce* a d'autant plus d'actualité lors de ce colloque que tandis que l'acte gratuit gidien baigne dans une atmosphère philosophique représenté par Henri Bergson, le roman de Kosztolányi porte les marques du freudisme. *Anna la Douce* fait partie des quatre romans de Kosztolányi écrits entre 1922 et 1926. Si l'on en croit Mihály Babits « le langage de tout poète à l'âge de raison c'est la prose », ainsi le genre romanesque suit tout naturellement les poèmes chez Kosztolányi. Son roman le plus lu et le plus discuté est *Édes Anna* paru en français dès 1944 aux Editions Sorlot, sous le titre *Absolve domine*. Nous utilisons la seconde traduction, publiée par Viviane Hamy en 1992. Le roman a pour cadre historique la chute de la République des Conseils et la fuite de Béla Kun. La famille Vizy retrouve le pouvoir et Mme Vizy aura enfin une bonne idéale : Édes Anna qui par sa personnalité simple et travailleuse enchante son entourage. Tout semble presque idyllique jusqu'à une réception donnée par Vizy à l'occasion de sa nomination au ministère. Le chapitre ra-

contant cet événement est l'axe du roman. C'est aussi la partie la plus discutée. Car dans l'attitude d'Anna il n'y a rien d'inquiétant. Même la réception se passe dans des conditions idylliques. L'arrivée du printemps, la nomination de Vizy, les félicitations au cours de la soirée : aucune ombre ne gâche le bonheur de la famille Vizy. Les derniers visiteurs partis, Madame Vizy, toute contente, se couche. Cinq minutes après, Anna entre dans la salle à manger. Sans allumer, elle retourne vers la table. « Peut-être voulait-elle quand même débarrasser pour ne pas avoir autant de travail le matin suivant. » (260) Après cela Anna court à la cuisine et mange « vite et goulûment, ce qui lui tombait sous la main, une cuisse de poulet pané et beaucoup, beaucoup de gâteaux. » (261) C'est le premier acte de révolte de sa vie. Mais tout ceci, elle le fait dans un état d'inconscience. Elle ne sait pas du tout ce qu'elle va faire. Elle se précipite vers l'antichambre comme si elle voulait sortir, puis brusquement elle court vers la salle de bains, puis entre dans la chambre à coucher. Mme Vizy se réveille et c'est surtout la lenteur des mouvements d'Anna qui la terrifie. C'est alors que Anna tue d'abord la femme, puis le mari qui se jette sur la personne qu'il voit devant lui, couteau à la main.

Ce qui est à peine croyable, après ce double meurtre, c'est que Anna se couche et dort jusqu'à six heures du matin. Ce n'est qu'après cela qu'elle réalise l'horreur de son acte et attend tranquillement les agents de police.

Les polémiques autour du roman se concentrent sur le meurtre inexpliqué et inexplicable selon la plupart des critiques. László Németh – lui-même auteur de romans psychologiques – n'exclut pas l'accumulation de motivations latentes poussant Anna vers le meurtre, mais il juge injustifié le fait que Kosztolányi ne découvre pas l'inconscient, ainsi – dit-il, la solution est quasi inacceptable. L'opinion de Frigyes Karinthy ne diffère pas beaucoup de celle de Németh. Reprenant les critiques négatives des années trente, le philosophe Ágnes Heller reproche à Kosztolányi de négliger la vie intérieure de son héroïne. Ces critiques négatives nous semblent un peu hâtives. Nous essayerons de justifier ce point de vue justement en comparant l'acte gratuit d'Anna et celui de



Lafcadio. Ce qui nous intéresse pour le moment (et ce qui est le sujet même de nos préoccupations), c'est la question suivante : le meurtre commis par Anna peut-il être qualifié d'acte gratuit au même titre que celui de Lafcadio? Apparemment oui, si nous pensons à la définition de Gide, à savoir que l'acte d'Anna est désintéressé et sans motivation apparente.

Pourtant il y a une différence importante entre les deux actes gratuits. Tandis que Lafcadio commet le meurtre sous l'emprise d'une impulsion spontanée, le crime d'Anna, qui semble être immotivé, ne l'est qu'apparemment. Si Kosztolányi ne découvre pas les pulsions qui travaillent Anna pour la pousser enfin au meurtre, il reste vrai que le lecteur attentif peut suivre le calvaire de cette jeune fille dès le début du roman. Anna est victime d'une série d'humiliations qui ne laissent pas le lecteur indifférent. Juste avant le meurtre, le neveu de Mme Vizy, Jancsi, après avoir séduit Anna, embrasse sans vergogne la belle femme du docteur sous les yeux d'Anna. Des signes inquiétants se manifestent depuis le début du roman. Déjà l'odeur de l'appartement tout comme celle du pain et du fromage chez les Vizy provoquent le dégoût d'Anna. Elle ne peut pas s'habituer à cet endroit. Elle ne supporte pas d'entendre prononcer Kornél, prénom du maître de maison. Même les meubles la remplissent de terreur. De même les couleurs de la maison lui sont odieuses. La raison tragique du meurtre sera sans aucun doute révélée au cours du procès par le docteur Moviszter : « j'ai le sentiment qu'ils ne la traitaient pas humainement. Ils ne la traitaient pas comme un être humain, mais comme une machine. Ils en ont fait une machine (...) et à ce point, il explosa, il cria. Ils l'ont traité de manière inhumaine. Ils ont eu un comportement ignoble. » (302)

Les paroles très humaines du docteur éclairent également le sens de la citation latine du *Rituale Romanum* figurant en exergue du roman : « *Ne tradas bestiis animas confidentes tibi. Et animas pauperum tuorum ne obliviscaris infinem.* Ne jette pas aux fauves les âmes qui te sont confiées. Et n'abandonne pas à jamais l'âme de tes pauvres. » (Le texte latin n'est pas repris dans la traduction française ce qui est plus que regrettable.) Les critiques qui ont une

approche freudienne du roman prétendent que la révolte d'Anna réside dans les profondeurs du subconscient. Mais y a-t-il quelque chose d'imméré ? Certes oui, au niveau des actes. Mais ce qui manque jusqu'au bout, c'est la prise de conscience, car Anna commet le meurtre dans une sorte d'inconscience.

L'influence de Freud est indiscutable. Pourtant traiter le roman de roman freudien est exagéré. *Anna la Douce* porte plus la marque de cet enseignement de Dostoïevski qui dit qu'il y a des actes humains qui ne demandent pas d'explication, justement à cause de leur caractère inexplicable.

Pour conclure, la notion d'acte gratuit, connue dans la littérature depuis Gide se présente sous différentes formes dans la littérature mondiale et même avant Gide. Chaque cas demande pourtant une analyse précise du contexte et des circonstances. Car bien que le crime d'Anna soit désintéressé et sans motif apparent, la différence entre l'acte gratuit de Lafcadio et celui d'Anna saute aux yeux. Et ce qui fait la différence, ce sont les motivations cachées que l'analyse littéraire a pour fonction de mettre en lumière.

## OUVRAGES CITÉS

Bastide, Roger : Anatomie d'André Gide, Paris, Presses Universitaires de France. 1972.

Brée, Germaine: André Gide l'insaisissable Protée, Paris, Les Belles Lettres, 1953.

Davet, Yvonne : L'acte gratuit: une étiquette provisoire (Gide), Club, été 1953.

Gide, André : Paludes, Paris, Gallimard, 1968.

Gide, André : *Le Prométhée mal enchaîné*, Paris, Mercure de France, 1899.

Romans, récits et soties, oeuvres lyriques, Paris, Gallimard, 1958.

Gide, André : Dostoïevsky, Paris, Plon, 1923.

Goulet, Alain : « Lire les Faux-Monnayeurs ». In André Gide 5, R.L.M., 1975/4.

Goulet, Alain: Lire les Faux-Monnayeurs. In: André Gide 5, R.L.M., 1975/4.

Kosztolányi, Dezső : Anna la Douce, traduit du hongrois par Eva Vingiano de Pina Martins, Paris, Viviane Hamy, 1992.

Quint, Léon Pierre : André Gide sa vie son oeuvre, Paris, Stock, 1932.

(Neohelikon, XXV, 1998)



# MARCEL PROUST NYOMÁBAN

---

## Hagyomány és modernség Marcel Proust személyiségábrázolásában

---

„...nem tehetem meg,  
hogy szembehelyezkedjek az igazsággal”  
Proust Violet Schiffhez írt leveléből

Plutarchostól Balzacig alapvetően a klasszikus személyiségkoncepció érvényesül az irodalmi műben. Az a felfogás, amelyik személyiségünket lényegében állandónak, változatlanak tartja. Innen van az, hogy amint megismerkedtünk Balzac hősével, csupán cselekedeteire vagyunk kíváncsiak, de jellemük viszonylagos mozdulatlansága miatt a balzaci hősök mintegy előre látni engedik milyen cselekedetekre képesek, s ha okoznak is meglepetést, ez nem mond ellent jellemük alapvető vonásainak. Más szóval a klasszikus személyiségkoncepció a jellem egyfajta következetességére épül.

Proust ezt a személyiségábrázolást bontja meg, s ha nem is előzmények nélkül, de egyedülállóan s utánóztatatlanul.

Proust minden bizonnyal legalább annyit merített – szándékosan vagy csak azért, mert e tanok a kor levegőjében voltak – a pszichológia legújabb eredményeiből, mint a kortárs filozófiából, művészetből vagy az irodalmi elődök műveiből. Így valószínűleg is-

merete Théodule Ribot munkáit is. Ribot a jellemről szólva két alapvető követelményt említ: egység és stabilitás. Az igazi jellem alapvető vonásai már a gyermekkorban megmutatkoznak, s egész életen át tartanak. Előre tudhatjuk, hogy az illető az adott helyzetben mit fog tenni. Ribot-nak ezek a megállapítási teljesen egybevágóak azzal, amit a hagyományos regény jellemeiről elmondtunk. Ám Ribot hozzáteszi: „... a személyiségkutatás egyik lényeges új eredménye annak kimutatása, hogy a személyiség egysége csupán egy ideál, és anélkül, hogy felbomlana, vagy az örületbe hullana, a személyiség tele lehet kibékíthetetlen ellentmondásokkal ... a számtalan emberi egyed között vannak – s ezeknek a száma a nagyobb –, akiknél sem egységet, sem stabilitást, sem sajátos személyi vonást nem fedezhetünk fel.”<sup>1</sup> Ezeket a személyeket két kategóriába osztja Ribot: amorf és instabil típusok. Proust személyiségábrázolásánál nehéz elvonatkoztatni a fenti szavaktól. Proust szereplői sem a balzaci hősök – akik egy intenzív cselekménysor szereplői – fejlődéstörvényeit nem követik, sem Stendhal jellemábrázolását nem tartja modellnek, akinek hősei a cselekmény során válnak személyisséggé. Mindkét esetben az a lényeges vízvonal, hogy míg a Proust előtti regény hőseit maga a cselekmény határozza meg – M<sup>me</sup> de La Fayette-től Balzacig – Proust regényében a cselekmény-főhős-mellékszereplők hierarchiája fel sem merül.

A változás ismét csak Proust esztétikájából fakad. Szereplői nem az élet, az alkotás felé fordítják arcukat. Jóllehet a *Stílusparódiák* kiváló portréfestőt sejtetnek, *Az eltűnt időben* hiába keressük a hagyományos portrékat. Amint Proust tisztázta magában művészi törekvéseit, búcsút mond Balzacnak, anélkül, hogy nyomtalanul kitörölhetné a bírált és csodált művész kéznyomait.

Bár Stendhal jellemábrázolása is távol áll a prousti módszertől, annak introspektív vizsgálódásai nem kerülnek el Proust figyelmét. A *Notes sur Stendhalban* figyelemre méltónak tartja, hogy a *Vörös és fekete* írója a cselekmény során lépten-nyomon jelzi azokat a finom lelki rezdüléseket, amelyek révén a regény „motivum-regénnyé” válik.<sup>2</sup>

Ami Stendhalnál eseti, Dosztojevszkijnél szisztematikussá válik. Az érzelmek, váratlan tettek vulkanikus kitörése újfajta jellemábrá-

zólást, újfajta személyiség-koncepciót, következésképpen új esztétikai magatartást takar. Az író már nem bábjátékos módjára mozgatja figuráit, ahol a zsinórok egy meghatározott jellem koordinátái. A szereplők mintegy kicsúsznak az író hatalma alól, s „önálló” életet élnek. Szereplőinek erre az autonómiájára utal Proust André Gide-hez írt levelében: „Szereplőim rossz irányban fejlődnek, kénytelen vagyok követni őket azon az úton, amelyre hibáik és rossz hajlamaik vezetnek.”<sup>3</sup>

Proust másutt is nyilatkozik arról, hogy nem azt teszi szereplőivel, amit akar: „Biztosíthatom, hogy sok keserűséget okozott, hogy így át kellett alakítanom Swannt. De nem tehetem meg, hogy szembehelyezkedjek az igazsággal, és megsértsem a jellemek törvényszerűségeit.”<sup>4</sup>

A szereplőknek ez a viszonylagos autonómiája egyáltalán nem ismeretlen a Proust előtti irodalomban, lényegében valamennyi megformált jellem rendelkezik egyfajta önállósággal, s ez nincs másként Balzac regényeiben sem.

Proust újdonsága személyiségábrázolásának egy másik vonásában keresendő. Erről Bibesconak írt levél tanúskodik: „Szereplőim később másoknak mutatkoznak, mint várná az ember, mint ahogy az életben is gyakran előfordul.”<sup>5</sup>

Ezek a személyek azonban az idő folyamán sokkal gyökeresebb változáson mennek át, mint azt az idézet sejteti: az idő oly mélyreható fizikai és jellembeli változásokat okoz, hogy egy-egy személy szinte annyiszor más személyiség, ahányszor az író felidézi. Ezeket a változásokat fogjuk nyomon követni, előbb azonban vessünk egy pillantást Proust szereplőire.

Sokan és sokat írtak Proust modelljeiről.<sup>6</sup> Ha felidézzük a szalonokat, amelyeket Proust látogatott, a gyermek, az ifjú, majd a felnőtt környezetét, csupán az alkotás mechanizmusának jobb megértéséért tesszük, mintsem a modellek forrásértéke miatt. Hisz a megfélelések keresése semmivel sem visz bennünket közelebb Proust személyiségábrázolásának megértéséhez, ellenkezőleg, tévutakra vezethet. Hisz Proust – saját vallomása szerint – alakjait számos személy egy-egy vonásából alkotta meg, s ha igaz is, hogy egy-egy hősében ráismerünk valamely valóban létező személyre,

egészében véve nem lehet teljes azonosságról beszélni egy szereplő esetében sem: „... egyetlen kitalált szereplő sincs, aki mögött ne lenne hatvan létező személy, akikből az egyik grimaszával, a másik monoklijával, ismét más dühével, emez egy előnyös karmozdulattal stb. szolgált modellként.”<sup>7</sup> Alakjainak megformálását ahhoz hasonlítja, mint amikor Françoise különféle húsokból készíttette főztjét: „Egyébként, mint ahogy az egyéniségek ... egy könyvben számos impresszió révén jönnek létre, számos lányból, sok templomból, sok szonátából lesz egyetlen szonáta, egyetlen templom, egyetlen lány, nem úgy alkotom-e könyvem, mint ahogyan Françoise készítette a Norpois által oly nagyra becsült spékelt marhahúst, és amelynek különféle húsokból válogatott darabjai ízesítik a kocsonyát.”<sup>8</sup>

Proust igen szűk világot ismert. „Illiers-beli környezetét: nagyanyját, anyját és nagynénjét; párizsi környezetét; az orvosokat, a Champs-Élysées-t, néhány nőt, eleinte Laura Hayman fajtájából, majd Madame Straust, Madame de Cheignét; Grefulhe grófnét, Madame Armand de Caillavet szalonjait, vagyis a nagyvilágot; Auteuil és Weil-nagybátyjai révén egy zsidókönyvetet; a Bulvár Bineau tenispályáit és Cabourg révén fiatal lányokat; a népet is, de csak egy-két képviselőjét ...”<sup>9</sup> – írja André Maurois.

Széleskörű társadalomrajzot ezek alapján nem várhatunk Proustól, de hát nem is állt ez szándékában. Sem a nemzetközi sem a magyar proust-kritika nem egységes abban, hogy mennyiben van a regénynek valóságos cselekménye, s amennyiben ad társadalomrajzot. Míg egyesek tagadják a lehetőségét is annak, hogy Proust társadalomrajzot adjon regényében<sup>10</sup>, mások „látomásosan pontos” társadalomrajzról beszélnek<sup>11</sup>, ismét mások egyes részek társadalmi rajzát emelik ki a többivel szembeállítva.<sup>12</sup> A kritikusok nem kis táborá pedig azt veti Proust szemére, hogy a társadalmat azonosítja a társasággal.<sup>13</sup> Az igen ellentmondásos kép részgazságok és a vizsgálódások különböző nézőpontjainak sajátos vegyülékéből alakul ki. Szinte valamennyi álláspont jó érvekkel védhető ezen a téren, talán pontosan azért, mert az írói szándékon kívül esik a balzaci ambíciójú társadalomrajz.

Mindenesetre tény, hogy Proust regénye a francia történelem sajátos periódusában fogant, nevezetesen a polgárság és a burzsoázia különös egymás mellett élésének idején, amikor már távolinak tűnik Balzac kora, amelyben a polgárság a hatalomért küzd. Proust kortársai anyagi biztonságban élnek, megszűnik a rivalizálás a két osztály között, a gazdagság és semmittevés már nem csupán a nemesség privilégiuma. Ám a szakadék e két osztály között semmivel sem jelentéktlenebb, mint azelőtt.

Proust jellemábrázolásának egyik legjellemzőbb sajátossága, hogy szereplőit szinte mozaikképekből rakja össze, s oly távol esnek egymástól ezek a mozaikok, hogy az olvasó csak igen nehezen tudja őket egymáshoz illeszteni. Az ábrázolásnak ezt a módszerét Proust „intermittences”-nak nevezi.<sup>14</sup> Ramon Fernandez ahhoz hasonlítja Proust módszerét, mint amikor egy szobában mozgó alakokat kulcslyukon át figyelünk, akikből hol testük egy részét, hol arcukat, hol egy árnyékot láthatunk csak egyszerre.<sup>15</sup>

Proust szereplőinek a legtöbb esetben van nevük, az író külső jellemzést is ad róluk. Nem érthetünk egyet Philippe Chardin megállapításával, aki miután joggal jelöli meg Proustot és Joyce-ot a személyiség felbontásának előfutáraként a modern regényben, hozzáteszi: „Maga a tulajdonnév, a XIX. századi nagy regény individualizmusának legszembetűnőbb jegye, az „új regény” „mumusa”, mindkét műben jellegzetes módon eltűnőben van ...”<sup>16</sup> Ellenkezőleg. Proust esztétikájának egyik meghatározó eleme lesz a nevek – legyen az földrajzi vagy személynév – iránti mély érdeklődése. Nem véletlenül adja két résznek is a „noms de pays” címet (*Swann* és *A bimbózó lányok*). De erről tanúskodnak a *Du côté de chez Swann*, *Le côté des Guermantes* stb. címek is. Képzletében Marcel a gyermek Szabó Lőrincéhez hasonló álmokat sző egy-egy név köré, s M<sup>me</sup> de Guermantes megpillantásakor legalább akkora lesz csalódása, mint amekkorát ÓRIÁSának órássá változásán érez Debrecenben Szabó Lőrinc. Roland Barthes az egyes szám első személyű elbeszélés mellett a nevek „megtalálását” tartja *Az eltűnt idő* sikere egyik zálogának.<sup>17</sup>

Igaz ugyan, hogy Proustnál számos név nélküli szereplő van, mint a számos Jeune fille, Jeune homme, Valet stb., ugyanakkor



azoknak a szereplőknek nevét, akik valamelyest is fontosak a regényben, a legnagyobb gonddal válogatja meg, választja ki, többször változtatva egy-egy néven.<sup>18</sup>

A személyiség felbomlásának az a kísérőjegye, amelyről Philippe Chardin beszél, a név eltűnése illetve jelentésvesztése valóban a modern regény egy fajtájának sajátossága lesz, de a forrásvidékét inkább Kafkánál kell keresni, mint Proustnál, s igazából majd Beckettnél és az új regényben lesz érvényes.

Az alakok ábrázolásánál Proust ugyan elhatárolja magát az „életnagyságú portré” balzaci modelljétől, ez azonban még a személyek külső leírását sem zárja ki.<sup>19</sup> Azzal a lényeges megszorítással, - s ez a mindentudó írói nézőpont elvetésén alapuló írói magatartás -, hogy csak annyit mutat be az író a szereplőkből, amennyi éppen látható belőlük. Így Swannal történő első találkozásunkkor: „Valójában csupán a hangja után lehetett felismerni arcát, horgas orrát, zöld szemét, magas homlokát övező, Bressant módra fésült, vörös szőke haját, amit csak nehezen lehetett kivenni, mivel a szűnyogok miatt a lehető legkevesebb fénnel világítottunk a kertben.”<sup>20</sup>

A kritikák roppant ellentmondásosan nyilatkoznak arról is, hogy mennyiben tipikusak Proust alakjai. Maga Proust, amikor egyik szereplőjét „un gros et grisonnant Charlus”-nek<sup>21</sup> nevezi vagy amikor „messieurs de Charlus”-ökről<sup>22</sup> beszél, mintegy típusként jelöli meg ezeket az embereket. A típusalkotásra utal a módszer is, ahogyan több modell jellemvonásait sűríti Proust egy-egy alakjába.

Gaëtan Picon számára léteznek a típusok Proustnál: „Norpois a diplomatát, Legrandin a sznobot, Block a zsidó entellektüelt, Brichot a tudálékos egyetemi tanárt, Cottard a medikust, Odette a kitarzott nőt képviseli.”<sup>23</sup> Henri Bonnet ugyan a jellemek „megragadhatatlan” voltát emeli ki, maga is típusokról beszél.<sup>24</sup> Georges Pirqué szemben a XIX. századi típusokkal, akik egy-egy „eszmét képviselnek”, és „valamiféle örökkévalóságra töreksenek”, Proustnál a „középszerűséget” a „mindennapit” tartja jellemzőnek, a típusalkotást pedig szerinte a személyiség megsokszorozódása akadályozza meg.<sup>25</sup> Egri Péter, aki Proust helyét a

jellemábrázolás terén is Balzac és Joyce között határozza meg, ezt írja: „Proust alakjai nem oly tipikusak, mint Balzacéi, Proust nem is tudja őket úgy összekötni a maga kora társadalmi fejlődéseivel, ahogyan erre Balzac a maga idejében képest volt.”<sup>26</sup> Léo Bersani nem csupán azt tagadja, hogy Proust típusokat alkotott, de egyáltalán azt is megkérdőjelezi, hogy lehetséges volna személyiséget ábrázolni ott, ahol lehetetlen megkülönböztetni az „én”-t és a „többiekét”.<sup>27</sup> Yves Tadié sem tartja lehetségesnek a típusok megtalálását Proust művében. Tadié – akárcsak Proust – leegyszerűsíti a típus fogalmát. Proust a balzaci típusoknál az egyéniséget hiányolja: „... Lucien túl sokszor beszél úgy, mint ahogyan Balzac, és megszűnik valóságos személyként létezni, aki mindenki másától különbözne.” –írja a *Contre Sainte-Beuve*-ben.<sup>28</sup> Tadié odáig megy, hogy az általa megfogalmazott – leegyszerűsített – típustól megtagadja a létjogosultságot a művészetben: „... a művészet és az élet világa egymással szemben állnak: a típus az elsőből a másodikba vezet, a mindennapi kategóriájába: egy Charlus már nem regényhős, sem egy Grandet, hanem olyan valaki, akivel minden nap találkozhatunk.”<sup>29</sup> Babits Mihály Az európai irodalom történetében ezt írja Proustról: „Módszere nem egy történet egysíkú megjelenítése, hanem az emlékek rétegeinek türelmes bányászása. Lényegében persze mégiscsak regény ez, széles milliőrajzzal s gazdag elevenségű alakokkal. S ezek nemcsak egyének, hanem egyúttal típusok is, a „társadalmi ember” szinte végérvényesen megrajzolt típusai, Charlus-tól, aki arisztokrata, Françoise-ig, aki cseléd. De a cseléd is arisztokrata, cseléd és herceg nem olyan nagyon különböznek itt, egyazon társadalmi ritmus hullámverése, egyazon életlendület hozta létre őket.”<sup>30</sup> Babits, jóllehet típusokat lát a prousti műben, már igen korán ráértett arra, hogy valami nincs rendjén Proust „típusaival”. Legalábbis erre utal az idézet kezdetét kiigazító magyarázat.

Megítélésünk szerint nem szabad egységesen vizsgálni Proust szereplőit a típus szempontjából. Proust újdonsága abban rejlik, hogy míg a főszereplők maguk is tudatában vannak személyiségük változásának, mivel befelé fordulnak, elemzik önmagukat, s személyiségük felbomlásának veszélye szorongással tölti el őket, kívül

esnek azon a kategórián, amit típusnak lehetne nevezni. Ugyanakkor az epizód- és mellékszereplők, akik nem tudatosítják magukban személyiségük változásait, közelebb állnak a XIX. századi regény típusaihoz.

A szereplőknek a két kategóriába sorolása nem csupán a típus körüli viták ellentmondásait oldhatja fel, de a később szóba kerülő egyik alapkérdésünkre is hasonló megfontolásokkal adhatjuk meg a választ: a személyiség felbomlásának problematikájára.

Az *eltűnt idő* hatalmas fő- és mellékszereplő gárdát sorakoztat fel, több mint ötszáz alak tűnik elő Marcel emlékezetében. Ezeknek nagy része mellékszereplő, akiknek ábrázolásában Proust közelebb áll a realista regény jellemábrázolásához, mint a főszereplők esetében.<sup>31</sup> Ez megmutatkozik egyrészt abban, hogy a belső jellemzés rovására a külső leírása részletesebb, másrészt a főszereplőkkel ellentétben a mellékszereplők egyénisége, jelleme nem változik alapvetően a regény során.

Az egyik legemlékezetesebb mellékszereplő Guermantes herceg, aki bár az első lapoktól feltűnik, s a legutolsó oldalig állandóan elő-előbukkan a regényben, nem tekinthető főszereplőnek. Részletes külső leírása akár Balzac regényébe is beillene. Megismerjük öltözkését, szokásait, később a társasági életben a nagyvonalú mondaine-t látjuk viszont. A herceg társadalmi helyzetének leírása sem marad el Balzac jól ismert leírásaitól.

Az idő kétségkívül nem múlik el nyomtalanul a herceg felett sem. Az egykori nőcsábász lovagból *Az eltűnt idő* végére megrokant aggastyán lesz, de jellemének egysége mindvégig töretlen. Marcel az idős férfiban is a csodált világfit látja: "Csak romjai maradtak annak a romantikusan szép valaminek, amihez egy viharban álló szikla fogható. A szenvedés, e szenvedés okozta elkeseredés, a közelgő halál szenvedés-hullámaintól övezve arca, amelyet az idő kikezdett, akár a sziklát, megőrizte jellegét, ívelését, amelyet mindig megcsodáltam ..." <sup>32</sup>

Funkciójukat tekintve a mellékszereplők egyrészt a mű cselekményének elemei. A cselekmény szövedékét képezik Combray lakói, Françoise családja, az estélyek, szalonok résztvevői. Találón jellemzi őket Henry James, aki szerint ezek a szereplők nem tartal-

mi, formai „kellékei” a könyveknek, „a kocsi mellett haladnak, de nem szállnak be a kocsiba.”<sup>33</sup> E szereplők közül számosan név nélkül szerepelnek.

Az epizódszereplők másik kategóriája – mint erre Yves Tadié rámutat – egy-egy főszereplő cselekedetét, gondolatát helyezi új megvilágításba. Tadié egyik legjellemzőbb példaként Gilbert számos gyermekét említi, akik az ellentét erejével Saint-Loup, apjuk homoszexualitását emelik ki.

Valóban, Proust egy-egy mellékszereplő bemutatása után azonnal megfogalmaz egy általános lélektani törvényt. Egy név nélküli epizódszereplő csupán azért jelenik meg, hogy a leszbikus szerelem egyik „alaptörvényét” elmondhassa az író: „El lehet mondani, hogy a legtitkosabb dolgokat is a legnagyobb nyilvánosság előtt bonyolítják.”<sup>34</sup>

Az alkotói mechanizmus jobb megvilágítása kedvéért idézzük fel magát a jelenetet is: „Borzadással emlékszem vissza arra az estére, ami annak idején csupán nevetségesnek tűnt számomra. Egyik barátom meghívott vacsorára egy vendéglőbe barátnőjével és egy másik barátjával, aki szintén elhozta szeretőjét. A hölgyek hamarosan megértették egymást, de olyan türelmetlenül várták, hogy egymáséi legyenek, hogy már a leves alatt egymás lábát keresték, gyakran az enyémre találva. Csakhamar egymásba fonódott a lábuk. Az én két barátom semmit sem vett észre; én pedig szenvedtem.”<sup>35</sup> Mellékszereplőivel szemben a főhősök, akiket az „intermittences”, a „szakaszos” ábrázolás segítségével az emlékképek töredékeiből rak össze az író, s az olvasónak sincs egyéb fogódzója, a leglátványosabb metamorfózisokon mennek át.

Ezek a változások először is a narrátort érintik, hisz ő az introspektív vizsgálódások par excellence alanya és egyben tárgya: „... az az ember, aki voltam, a szőke férfi már nincs, egy másik ember vagyok. Nos, nem ugyanolyan mély változás-e ez, volt énemnek oly teljes halála, új lényem megjelenése, mint amikor egy ráncos archoz egy fehér parókat illesztünk, amelyik a régít helyettesíti? De ugyanúgy nem bánkódunk az évek múlása során az idő sodrában azon, hogy mások lettünk, mint ahogy nem bánkódik az ember azon, hogy egyidőben egymásnak ellentmondó személyeket pro-

dukál: hol gonosz, hol érzékeny, hol finom, hol goromba, hol érdektelen, hol pedig ambiciózus.”<sup>36</sup>

Ami a narrátor személyiségének megannyi változását illeti, ez alól a törvényszerűség alól a többi főszereplő sem vonhatja ki magát: „Némely egyénnél a távollétemben végbemenő folyamatos sejtikcserélődés oly tökéletes változáshoz, oly teljes metamorfózishoz vezetett, hogy akár százszor vacsoráztam volna velük szemtől szemben egy vendéglőben, mégsem sejtettem volna, hogy valaha ismertem őket, fel nem fedhettem volna egy tökéletes inkognitó titkait vagy egy idegen bűnös hajlamait.”<sup>37</sup>

A narrátor után az első főszereplő, akivel a regényben találkozunk, Swann. Találóa n jegyzi meg róla Ramon Fernandez, hogy Swann Proust sorsának prefiguránsa.<sup>38</sup> Valóban, ahogyan Swannál, Proustnál is a szerelem, a társaság és a művészet lesz a lét három központja azzal a különbséggel, hogy Swann nem művész, csak amatőr, s míg Proust kiszabadul az alkotás révén az idő pusztító sodrából, a művészet időn kívülivé avatja, Swannt magával ragadja a tűnő idő.

Swann, a parvenu zsidó, feltornássza magát az arisztokraták közé, a nők bálványa, megismerkedik Odette-tel és a Verdurinekkal. A szerelmes, majd kiábrándult Swann után, Odette férje kerül bemutatásra, Odette-é, akit már nem szeret. A világhi Swann hirtelen republikánus érdeklődésű lesz, majd a megöregedett, beteg Swannt látjuk a Dreyfus-pártiak oldalán. Swann nem csupán változik, de más személyiséggé is válik: „... ami Swannt illeti azt történt vele, hogy a „Swann fiút” és a Jockey-beli Swannt szüleim régi barátja egy újabb(s még most sem végleges) személyiséggel növelte, éspedig Odette férjével. Mindazt a vágyát, ösztönét, ügyességét, amellyel mindenkor rendelkezett, most mind e nő alsóbbrendű becsvágyaihoz alkalmazta, s már csak azon dolgozott, hogy egy új, bár a régebbinél szerényebb társadalmi helyzetet teremtsen, annak a hitvesnek megfelelőt, akivel e helyzetet megosztja. Mármostan e törekvésében csakugyan más embernek is mutatkozott.”<sup>39</sup>

Swannt egyrészt betegsége változtatja meg: „... valóban nagyon megváltozott, mert igen beteg volt, ...”<sup>40</sup> Másrészt az öregség hagy rajta nyomokat: „Swann elérte a próféták korát. Az bizonyos, hogy

mivel a betegség hatása alatt arcáról darabok tűntek el, mint ahogy jégolvadáskor a jégtömbökről nagy részek válnak le, nagyon megváltozott.”<sup>41</sup>

Swann – akárcsak a többi főszereplő – egyrészt az idő rombolása révén változik sorozatosan a regény folyamán, másrészt a szubjektum látja más- és másképpen a többieket – aszerint, hogy milyen a hangulata, az egyén lelkiállapota, amit Proust „hitnek” nevez, s aminek mechanizmusát majd Albertine változtatásainál figyelhetjük meg. Ezt a szubjektív nézőpontot Proust így fogalmazza meg *A megtalált időben*: „Rájöttem, hogy csupán a durva és téves percepció helyez mindent a tárgyba, holott minden a szellemben van; nagyanyámat hónapokkal azután vesztettem el, mint ahogyan valójában elvesztettem, aszerint láttam változni az embereket, amilyen elképzelést én vagy mások kialakítottunk róluk, egyetlen személy több is volt, aszerint, hogy kik látták (például a különböző Swannok az elején); ...”<sup>42</sup>

Íme a modern regény személyiségfelbontó koncepciójának elméleti alapja, amelynek filozófiai szinten a szubjektív idealizmus a forrásvidéke.

Azt mondtuk, hogy a másik változásainak az „én” lelkiállapot változásai lesznek okozói, s ez legjobban Albertine változásain, s az ahhoz fűzött prousti reflexiókon követhető nyomon.

Albertine első feltűnésekor valójában alig tudunk meg valamit róla, barna haját is csupán azért említi az író, hogy igazolja, miért is nem tetszett neki igazán: „Egy percre, míg elmentem a telt arcú, kerékpáros barna mellett, tekintetem keresztezte az ő sanda, nevető pillantását, amely e kis törzs életének embertelen világából irányult rám, abból az el nem érhető és ismeretlen világból, ahova az én egyéni létem nem tud majd eljutni, se befészkelődni ... Az igazat megvallva, nem ez a barna tetszett legjobban, épp azért, mert barna volt, ...”<sup>43</sup>

Valahányszor visszaidézi a narrátor Albertine alakját, új meg új személyiségnek látja: „Említettem, hogy ezen a napon Albertine megint nem látszott olyannak, mint azelőtt, és hogy minden alkalommal más-másnak kellett találnom.”<sup>44</sup>

S amiért mindig különbözőnek látta az előző Albertine-hez képest, az saját lelkiállapotának változásaiban rejlik: „... bizonyos módosulások valakinek külsejében, fontosságában (...) azoktól a változó állapotoktól is függhetnek, amelyek kettőnk közé ékelődnek. Egy ily állapot a hité, amely valamennyi közül a legfontosabb szerepet játssza ...”<sup>45</sup>

Albertine különböző arcai kezdetben a hagyományos lélektan alapján is megmagyarázható változásokat jelentenek: „Bizonyos napokon soványnak, szinte szürkés arcszínűnek és mogorva kedvűnek látszott, szeme mélye, mint a tengeré, olykor áttetsző s ferdén sugárzó violaszínben ragyogott, s mint valami száműzött lélek, oly szomorúan bolyongott. Más napokon meg kisimult arca magához vonta vágyaimat, s nem engedte őket túl a maga zománcos felületén; ...”<sup>46</sup>

Sőt, a narrátor hangulatváltásai, személyiségváltozásai sem lépik túl az általános, elfogadott tapasztalatot: „S mivel mindezek a lények akkor, abban az időben, oly különbözőek voltak benne, azért lettem én magam is annyiféle személyiség, ahány Albertine-re gondoltam (...) féltékeny vagy közömbös, érzéki, búskomor vagy haragos, nemcsak az újrászűlető emlék véletlene szerint, hanem sokszor ugyanabba az emlékbe vetett hit ereje, ugyanannak az emlékek különböző értékelése szerint.”<sup>47</sup>

Az idézet második fele már túllép a hagyományos lélektan felismerésein, amikor a hit fontosságát emeli ki. De mit jelent ez a hit Proustnál? „Mert mindig ide kell visszatérni, ehhez a sokféle hithez, amelyekkel a mi lelkünk legtöbbször tudtunk nélkül telítődik, pedig sokkal fontosabbak boldogságunk szempontjából, mint ez vagy az, akit szemünkkel látunk, mert mindenkit rajtuk át látunk, s ők kölcsönöznek múló nagyságot az épp akkor szemlélt lénynek.”<sup>48</sup>

A hit nem más, mint Proust esztétikája szubjektív vonásának fémjelzője. Amit a hagyományos lélektan a látszat csalóka világába utal, Proust számára egyedüli igaznak, egyedüli valóságnak tűnik. Minden, amit észlelünk, az egyén lelkiállapotától függően olyan, amilyen, s az éntől független valóság nem létezik a re-

gényíró Proust számára, vagy ha létezik is, az nem ragadható meg a szubjektum által.

Íme a klasszikus lélektan feje tetejére állítása, amely a szubjektív előtérbe állításával megteremti a személyiségtagadó koncepció alapjait.

Nathalie Sarraute-ot jóval megelőzve Proust már az 1896-ban írt *Örömök és napokban* foglalkozik a jellem megragadásának nehézségeivel. Ítéleteink bizonytalansága, viszonylagossága, a jellemek bonyolultsága, változása lehetetlenné teszi a megbízható karakterábrázolást néhány vonással. Ugyanazon egyén nem csupán sokféle, de egymásnak ellentmondó vonások egyszerre fedezhetők fel benne.

Ezért nem találkozunk típussal egyetlen esetben sem Proustnál, amikor a szereplő valamennyire is fontos, és akiről Proust árnyaltabb képet ad *Az eltűnt időben*.

Albertine olyannyira különbözik saját magától, ahányszor Marcel felidézi alakját, hogy akár külön nevet is adhatna nekik. Ugyanakkor maga a narrátor is ugyanígy változik.

A *La Prisonnière* elejére Albertine fizikailag és intellektuálisan is megváltozik: „Albertine még a leghétköznapiabb dolgokban is más-ként fejezte ki magát, mint kislány korában, alig néhány évvel ezelőtt Balbecben ... Fizikailag is megváltozott.”<sup>49</sup>

Az egymás után felidézett Albertine-képzetek, jóllehet egymásnak ellentmondó tulajdonságokkal, de bővítik személyiségéről alkotott képünket, mígnem úgy tűnik a mesélő számára, hogy egészsze, kiegészíthetetlené állt össze a kép, amely „... nem csupán azoknak az egymás után sorakozó képeknek váltakozása révén jött létre, amit Albertine jelentett számomra, hanem igen jelentős szellemi és szívbeli tulajdonságok által, amelyek egyikéről sem sejthetem, és amelyeket Albertine mintegy megújítva, megsokszorozva önmagát, a sötét színekhez egy élettel teli virágzást egy hajdani, jelentéktelen terméshozzáadott, melyeket ma már nehéz lenne elmélyíteni.”<sup>50</sup>

A módszer világos: Albertine alakjának valamennyi felidézésekor közrejátszik a felidézett kép kialakításában egyrészt maga Albertine



személye, amilyen volt, másrészt az idő módosító hatása, de ezen túlmenően saját megváltozott énje és pillanatnyi lelkiállapota.

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> Théodule Ribot: La psychologie des sentiments. Félix Alcan, Paris, 1922. 386.
- <sup>2</sup> Vö. Notes sur Stendhal. In: Essais et articles, 654-655.
- <sup>3</sup> Lettres à André Gide: In: Correspondances III. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb. Édition Plon, Paris, 1977. 40.
- <sup>4</sup> Lettres à Violet Schiff. In: Correspondance Générale III. Publiée par Robert Proust Paul Proust et Paul Brach. Éditions Plon, Paris, 1932. 10.
- <sup>5</sup> Jacques Zéphir idézi: i.m. 47. A szereplőknek ez a változása a kritikusok egy részében azt a képzetet keltette, hogy a prousti szereplőknek nincs koherenciájuk. Voltaképpen itt arról van szó, hogy a realista regény szereplő-koncepcióját kérték számon Prousttól. Henri Bonnet ugyanakkor azt a vonást is felfedezi Proust jellemábrázolásában, ami a dosztojevszkiji regény egyik legfőbb sajátossága, s ami közvetlenül Gide-előzménynek tekinthető: „Az inkoherencia és a komplexitás törvénye uralkodik műve valamennyi szereplőjénél. Mindegyik hősében kiszámíthatatlan lehetőségek rejtőznek, amiknek kibontakozása nagyban függ a véletlentől.” Le progrès spirituel dans L'oeuvre de Marcel Proust. I. Le monde, l'amour et l'amitié. Éd. J. Vrin. Paris, 1946. 85-86. Albert Feuillerat azt állítja, hogy Az eltűnt idő első változatához képest a szereplők egysége a másodikban megbomlik, azaz, ahogy bővül, terebélyesedik a mű, a szereplők „véletlenek”, „esetlegességek” folytán önmagukkal ellentmondásossá válnak. Így történik ez Feuillerat szerint Odette esetében is. Ezzel a felfogással vitatkozva Serge Gaubert műközpontú magyarázatot ad: „A plurális, megosztott, egymásnak ellentmondó hősök létezése Az eltűnt időben csak másodsorban magyarázható az író hangulatváltozásaival. Ezek az emberek, minthogy a felszíni élethez, a „jelenségek” világához tartoznak, egymást követően különböző személyekben lakoznak, sorsuk úgy épül, mint egy szöveg, amely mondatról mondatra fejlődik, állandóan keresve a megvalósíthatatlan egységet. Önmaguktól is különböznek, mert képtelenek az igazi élet” elérésére.” Serge Gaubert: Proust ou le roman de la différence. L'individu et le monde social de „Jean Santeuil” à „la Recherche”. Presses Universitaires de Lyon, 1980. 276-277.
- <sup>6</sup> Proust modelljeinek egyik legrészletesebb ismertetését André Maurois adja. Az életrajzíró számára valóban nem mellékes, hogy Charlus modellje Robert Montesquiou gróf volt. Jupient Albert Nahmiasról, Bergotte-ot Anatole France-ról, stb. mintázta Proust. Ez persze – mint láttuk – csak részben igaz.
- <sup>7</sup> T.r. 900.
- <sup>8</sup> T.r. 1035.
- <sup>9</sup> André Maurois: i.m. 147-148.

- 10 Vö. Mészáros Vilma: A mai francia regény. Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. 111-116.
- 11 Réz Pál idézi Pierre de Boisdeffre-et, s maga is csatlakozik véleményéhez.
- 12 Vö. Pierre Abraham: Proust. Recherches sur la création intellectuelle. Les Éditions Françaises Réunies, Paris, 1971. 96-101.
- 13 „Proust ... tudja, hogy a társadalom nem azonos a társasággal, a társadalmat mégis jelentős mértékben társaságbeli visszfényének tompított és részleges, változékony és cikázó megvilágításában festi, hiszen jobbára maga is így élte át...” – írja Egri Péter. Álom, látomás, valóság. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. 146.
- 14 A jellemábrázolásnak ezt a módját (az „intermittences du coeur” Németh László fordításában a szív szakaszossága) Réz Pál a jellemek szakaszosságának nevezi. I.m. 144. Gyergyai Albert pedig így fogalmazza meg ugyanezt: „Proust alakjai, még a másodsorban állók sem konvencionálisak, feltűnésük pillanatában részletenként ragyognak elénk, az emlékezés napjának fényei és árnyai szerint ...” Marcel Proust. In: Kortársak. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1965. 55.
- 15 Vö. Ramon Fernandez: Proust ou la généalogie du roman moderne. Bernard Grasset, Paris, 1979. 176.
- 16 Sortie du dédale et temps retrouvé: Proust et Joyce. In: Cahiers Marcel Proust 9. Études Proustiennes III. 119.
- 17 Roland Barthes: Proust. Autour de la recherche. Bev. Magazine littéraire, N° 210 septembre 1984. 19. Vö. még: Henri Bonnet: Le progrès spirituel dans l’oeuvre de Marcel Proust. 27.
- 18 Yves Tadié Proust névválasztásait gondosabbnak tartja, mint a realista regényekét: „Proust a neveket a legnagyobb gonddal választja, s a főszereplők esetében sok habozással: M<sup>me</sup> de Stermariat előbb M<sup>elle</sup> de Silariának, M<sup>elle</sup> de Penhoet-nek, M<sup>elle</sup> de Quimperlenek hívják ... Charles a Füzetekben Quercy vagy Guray néven szerepel ... Proust et le roman. Gallimard, Paris, 1971.82
- 19 A szereplők külső megjelenésének különös jelentőséget tulajdonít a prousti regényben Thérèse Lynn Ballet, aki a fizionómia tudományának alapján a gesztusok, a testtartás, arcvonások, a haj, szem színe alapján tipologizálta Proust szereplőit. Szoros összefüggéseket lát a jellem és a külső jegyek között, s ezt Proust tudatos ábrázolásmódjának tulajdonítja. Proust physiognomiste. In: Centenaire de Marcel Proust. Europe, août-septembre, 1970. 129-140.
- 20 S. 14.
- 21 SG. 619.
- 22 SG. 613.
- 23 Gaëtan Picon: Lecture de Proust. Gallimard, Paris, 1963. 63.
- 24 Vö. Henri Bonnet: Le progrès spirituel dans l’oeuvre de Marcel Proust. Ed. J. Vrin, Paris, 1946. 33-34.
- 25 Georges Pirqué: Par les chemins de Marcel Proust. Ed. Baconnière, Neuchâtel, 1955. 118.
- 26 Egri Péter: i.m. 160.

- <sup>27</sup> *Dégusement du moi et art fragmentaire*. In: Cahiers Marcel Proust 7. Études Proustiennes II. Gallimard, Paris, 1975. 60.
- <sup>28</sup> *Contre Sainte-Beuve*, 293.
- <sup>29</sup> Yves Tadié: i.m. 210. Tadié itt nyilvánvalóan Proust szemléletén belül marad.
- <sup>30</sup> Babits Mihály: Az európai irodalom története. Szépirodalmi Kiadó, 1979. 469. Samuel Beckett Dosztojevszkij szereplőihöz közelíti Proust alakjait: „... Proustot Dosztojevszkijjével lehet rokonítani, aki úgy rajzolja meg alakjait, hogy nem magyarázza meg őket. A szememre vethetik, hogy Proust mást se csinál, csak a szereplőit magyarázgatja. De magyarázatai kísérletiek, nem demonstratívak. Azért magyarázza meg őket, hogy olyannak lássanak, amilyenek, vagyis megmagyarázhatatlannak.” Proust. In: Írók írókról. Huszadik századi tanulmányok. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1970. 637.
- <sup>31</sup> A kritikák állásfoglalása ezen a ponton is eltérő. Míg Yves Tadié különbséget tesz fő- és mellékalakok között az ábrázolás mikéntje szempontjából (vö. i.m. 184-199), Léon Pierre-Quint szerint: „... A szereplők a tárgyakhoz hasonló átalakuláson mennek át ... A regény valamennyi szereplője, társadalmi csoportok, klikkek, szalonok, kettős fejlődésen mennek át: öregsznek saját magukhoz képest és a központi szereplőkhöz képest, aki „én”-t mond.” Marcel Proust. *Sa vie, son oeuvre*. Aux Éditions Sagittaire. Simon Kra, Paris, 1925. 151. A kérdés eldöntése nem könnyű, mégis, jóllehet nem nevezi meg kikről beszél, Proust maga is különbséget tesz azok között, akik „öregedvén különböző személyiségekkel válnak”, s akiknél csupán „erkölcsi változást” hoz az öregedés, s ismét más csoportot képeznek nála, akiknél „inkább fizikai” jellegű a változás. Vö. Tr. 937. Jean Rousset aszerint osztja kategóriákra Proust szereplőit, hogy alkotó művészek avagy nem. Az írók, festők, költők, zenészek nagy jelentőséget kapnak a prousti világban. Velük szemben a másik csoport a művészetek kedvelői, mondénak, akik képtelenek a művészi alkotásra. Kettejük között pedig az alkotókhoz vonzódó hős, aki azonban képtelen az alkotásra, azaz arra, hogy elhagyja a mondének világát. (Forme et signification, 136.). Philippe Kolb a szereplők szatirikus voltát emeli ki, ugyanakkor négy kivételt említ, akiket az író szimpátiával kezel: Vinteuil, la Berma, Elstir és Bergotte. Proust ezekről a művészekről idealizált képet kíván adni – mondja Kolb. (I.m. 109.).
- <sup>32</sup> Tr. 1017. Az a változás, ami Guermantes herceg környezetét ugyan meglepí, mert váratlanul következik be, nem mond ellent jelleme egységének. Az előbb közömbös, majd dühödő Dreyfus-ellenes herceg háromhetes gyógyfürdő után azzal döbbeneti meg ismerőseit, hogy kijelenti: reméli, hogy hamarosan perújrafelvétel lesz, s fel fogják menteni Dreyfus kapitányt. Ismerve nőimádatát, a változás – bár az ok nem túl hízogó a hercegre nézve – érthető: három olasz szépasszony, akik meglepődnek Dreyfus-ellenességén, változtatja meg nézeteit gyökeresen. Vö. SG. 739-740.
- <sup>33</sup> Vö. Yves Tadié: i.m. 197.
- <sup>34</sup> P. 351.
- <sup>35</sup> Uo.
- <sup>36</sup> F. 642.
- <sup>37</sup> Tr. 930.

- <sup>38</sup> Vö. Ramon Fernandez: i.m. 177.  
<sup>39</sup> JF. 431.  
<sup>40</sup> SG. 578.  
<sup>41</sup> SG. 691.  
<sup>42</sup> Tr. 912.  
<sup>43</sup> JF. 793-795.  
<sup>44</sup> JF. 857.  
<sup>45</sup> Uo.  
<sup>46</sup> JF. 946.  
<sup>47</sup> JF. 947. A hit szó tartalmát Proust egy képzőművészeti hasonlattal is megvilágítja: Benozzo Gozzoli képét idézi fel, amelynek alakjai aszerint változnak, ahogyan távolodunk a képtől vagy közeledünk hozzá, nézőpontot változtatunk, változik a megvilágítás stb.  
<sup>48</sup> Uo.  
<sup>49</sup> P. 69.  
<sup>50</sup> Uo.

(Filológiai Közlöny, 1984, 2-3.)



# BARÁTUNK, RAMUZ

---

## Charles Ferdinand Ramuz: Üldözött vad

---

Ramuz egyik legszebb regényének érdekes magyar vonatkozása is van: szerzője 1940. május 6-i dátummal levelet írt fordítójához és személyes barátjához, Gyergyai Alberthez. A levél a tervek szerint az *Üldözött vad* előszavaként szerepelt volna, mivel azonban az író betegsége s a postai kapcsolatok akkori rendezetlensége miatt későn érkezett a címzetthez, nem tölthette be eredeti rendeltetését. Számunkra azonban két szempontból is jelentős.

Egyrészt elárulja Ramuz aggodalmát: jelenthet-e műve igazi irodalmi értéket fordításban: „...a kemény élet kemény fajt szül, amely könnyen hevül és bosszúálló, másrészt rendkívül babonás; és attól tartok, hogy Jean-Luc »mesterkéltnek« tűnik majd azok szemében, akik nem ismerik vidékünket és erkölceit. De hát ez a partikularizmus veszélye.”

Ebben a levélben fogalmazza meg talán legvilágosabban írói ars poeticáját: „Szerettem volna kibékíteni a részt és az egészt, a különöst és az általánost, szilárdan megtámaszkodva az ország egy csücskén, de igyekezve azt meghaladni az ott születő érzések gazdagságával...”

Aki elolvassa az *Üldözött vad* című kisregényt Gyergyai Albert ihletett fordításában, nemcsak a mű valódi irodalmi értékéről győ-

zódhat meg, de fel sem merül benne a regionalizmus képzete, helyette egyetemes érvényű alkotást üdvözölhet.

Az *Üldözött vad* a hegyekben játszódó rusztikus regény, amelynek közvetlen előzménye a *Le Village dans la montagne* [Falu a hegyek közt] (1908). Valóban benne van Jean-Luc tragédiájának csírája, a rossz házasság lehetősége, mert nem a szerelem, hanem a pénz rendeli egymás mellé a házastársakat. Benne van valamennyi „misztikus” regénynek atmoszférája, mert a hegy kiismerhetetlen, állandóan félni kell gonosz indulataitól, s nemcsak az öregek, titokban a fiatalok is hisznek a szellemekben. De magában foglalja az állandó küzdelmet is a megélhetésért, mert a pénz ritka kincs, s ha az ember többet akar belőle, mint amit ez a fukar vidék ad, szembe kell szállnia a rossz szellemekkel, mint ahogy majd a *Rémület a hegyek között* (La Grande Peur dans la Montagne, 1926) néhány pásztora teszi.

Az *Aline* (1905) és a *Les Circonstances de la Vie* [Az élet körülményei] (1907) vonalának továbbvivője a *Jean-Luc persécuté*. Ramuz egyik legmeghatóbb története ez, talán azért, mert Aline-nel együtt Jean-Luc áll legközelebb az író szívéhez, aki ugyanolyan egyedül érzi magát, mint hőse. Lélekrajza is itt a leggazdagabb.

Jean-Luc feleségül vesz egy lányt, de az más szeret, s szeretőjével kétszer is megcsalja. A férfi megőrül, s örületében felgyújtja a házikót, ahová feleségét fiával együtt bezárta, majd a hegyek közé menekül. Végül üldözői elől egy szakadékba veti magát.

Ennyi a történet, mely egyáltalán nem tipikus - a házasságtörés igen ritka a szigorú erkölcsű hegyilakók között -, mégis mindannyian megjárjuk az örület kálváriáját Jean-Luckel, együtt szorongunk vele vélt gyermekéért, szánakozunk akaratgyengességén szerelmében, vele futunk életéért a menedéket kínáló hegyek közé, s talán a könnyek lencséjén át válik mindannyiunk szemében óriássá életében oly sokat szenvedett holtteste: „S olyan nagy volt most az ágyon; nem is hinnék, milyen nagy.”

Miért kell Jean-Lucnek meghalnia? Felesége magatartása csak gyászos sorsának eszköze. Kinek a hibája Jean-Luc tragikum? Elítélhetjük-e Christine-t, aki miután megcsalja a férjét, emlékezteti arra, hogy házasságuk előtt sem titkolta, hogy más szeret? Vagy

Jean-Luc hibázott, amikor ennek ellenére elvette Christine-t? Ha akarjuk, igen, hibát követett el, ha hiba az, hogy szeretett. A valódi ok azonban a pénz, amely tilalomfaként áll a szerelmesek között.

Valahányszor a szerelem megjelenik Ramuz-nél, a halál, az összeomlás kíséri. Sem Aline, sem Magnenat, sem Jean-Luc nem lehet boldog. Talán mert a szerelemben keresik a boldogságukat? A szerelem a boldogság állapota. S Ramuz hősei épp akkor válnak a legszerencsétlenebbé, mikor már boldognak hiszik magukat. Nemcsak a szerelem, a boldogság tagadása, hanem Ramuz pesszimizmusának egyre inkább uralkodóvá válása is ez, mely mindig a fekete színt használja az emberi sors festésére.

Akárcsak Arany János balladáiban, a drámai kifejtet felé tartó cselekményt a kisregényben is aprólékos lélektani elemzés és a természet érzéketes leírása gazdagítja. Még semmit sem tudunk Jean-Luc és az asszony kapcsolatáról, de már a második oldalon gyülekezni kezdenek a fellegek az eleinte idillikusnak tűnő férj-feleség-kisgyerek kép felett. Jean-Luc váratlanul hazaér, és Christine nincs otthon: „A nyugtalanság hirtelen tört rá, ő maga se tudta, miért, követte az üres konyhába, a már kialuvó tűzhöz és még be a szobába is, ahol Jean-Luc egy székre ült, a bölcső mellé, s hallgatta a vasárnapot.”

Rousseau óta a természetnek legnagyobb svájci költője, Ramuz korántsem csupán szépségéért szerette a vaud-i tájat. Az ember és a táj egyáltalán nem idillikus kapcsolata lesz valamennyi regényének tárgya.

Itt is, már az első lapoktól a látszólag békés természetet, mintegy visszhangként Jean-Luc rosszérzésére, diszharmonikus elemek zavarják meg: „Vajon hova mehetett? Nem talált rá feleletet. Akkor aztán unalmában fölkel, kinézett az ablakon. Egy darab lejtős rétre látott, utána fűzfák jöttek, meg rezgőnyárfák, és a nagy tó is idelátszott, kerek formájú, nem volt még befagyva; de míg más-kor szép fényes volt, s az egész hegy meglátszott benne, most a hó, ahogy megolvadt rajta, szinte kiölte a fényességet. Mögötte a kék ég alatt lépcsősen emelkedtek a hegyek, tiszta fehér mind, fekete foltokkal.”



A friss hóban Jean-Luc Christine lábnyomán elindulva nyugtalanabb lesz, nyilvánvalóvá válik, hogy az asszony találkozott valakivel, de mindez csupán a lábnyomokból derül ki. A más körülmények között játékosnak látszó hófehér nyomok itt baljós előjeleként jelennek meg: „Abban a pillanatban egy másik nyomot is észrevett. Ez a másik nyom az elsőt a fenyő alatt érte el. Nagy léptek voltak, férfileptek; s a fenyő alatt, úgy látszik, vártak, mert a hó összevissza volt taposva; aztán a nagy léptek meg a kicsik együtt mehettek megint tovább, amit látni lehetett messzebbre az ösvényen, mert a nyomok szétváltak, hol közelebb kerültek, hol majdnem összekeveredtek.”

Ramuz szembeállítja az ártatlan természetet s főhősének sötét gondolatait, amelyeket ugyancsak természeti képpel, de ezúttal zavaró, disszonáns képekkel, hangokkal fest alá. Érdeemes megfigyelni a leírást, hogyan megy át az idillikus kép a főhős lelkivilágát tükrözőbe:

„A mézszínű vörösfenyők, szürke törzsükkel, szürke, mivel korán kopaszodó ágaikkal ott álltak glédában körös-körül; s szemben, a zöld ég egy nyílásán át távoli hegycsúcs magasodott, rózsaszínben. Egy csepp rózsaszín, majdnem szőkeség a fényben is volt a havon, mialatt más-más élek és törések aranyként villogtak e barszyonon, egy bokron, egy fa csúcán, a talaj egy egy repedésén.

De az embernek nehéz a szíve, és minden csupa csöndesség volt. Olykor egy holló röpült az égen, ahol helyet foglalt egy pillanatra, azután eltűnt, nyomtalanul; minden kis zaj igen messziről jött, mintha nem is földi zaj lenne: harangszó hangzott valahonnan, talán egy síksági faluból, majd elhallgatott; puskalövés dördült el, egy vadorzóé valamelyik hegyszorosban, s hosszan elnyúlva zajongott tovább, ahogy a visszhangokba ütődött.”

Jean-Luc gyanúja beigazolódik. A lábnyomok Augustin szénapajtájához vezetnek. Innen már felgyorsulnak az események. Nyoma sincs a kellemes természeti környezet leírásának, minden elkomorul: „Öt óra volt, amikor az asszony visszatért a házba, és már erősen sötétedett (mivel akkor voltak éppen az év legrövidebb napjai). Ugyanakkor már le is szállt a téli éjszakák hidege, az, amely rátor a folyóvízre, s megkeményíti az utakat.”

Csakhamar világossá válik minden, hisz a fiatalasszony megvallja tettét, s utál mindarra, ami házasságukat megelőzte, s ami majd a családi tragédiához vezet: „- Ide hallgass - szívt értsük meg egymás. Emlékszel, ugye, búcsú napján, amikor kérdezted, akarok-e, amikor mondtad, hogy szeretsz, azt feleltem: »Jobb szerettem Augustint, s ő is megkérte a kezem, de az apja nem engedi, mivelhogy nagyon szegény vagyok, de nékem már elég volt mindig másoknak szolgálni, akkor hát gyűrűzzük el egymást, ha akarod; de azt megmondom, ha Augustin meg akarna csókolni, én bizony hagyom, hogy megcsókoljon.« Igaz-e, hogy azt mondtam?»

Míntha csak egy kamera mozgását követnénk nyomon, úgy vetíti elénk Ramuz a kis hegyi falu házait, templomát, a templomba igyekvő emberekkel. De nem a megnyugvás, nem az ünnepi hangulat percei ezek; mintha az egész falura Jean-Luc szerencsétlensége nehezedne: „A nagy, szürke falban alul egy kékre festett kis ajtó van vágva; más semmi, se dísz, se ablak, csak ez a picike bejáró; most csukva volt, és két ember odaszorított füllel hallgatódzott. Szemben pedig a temető, négyszögű, széles terület, alacsony, vakolatlan kövű falai közt halálfejes és keresztcsontos fekete vaskapujával s híján akár a legkisebb fának, csupa színes kereszttel, amelyek háromszögben végződnek, s a végén egy nagy kőkereszttel. A hó mindent beborított, csak kissé megrokkant a sírok szélén, amelyek mind sorokban álltak, mint fehér kis gyerekágyak. Az ember azt gondolhatta: »Legalább melegük van odalenn.«,

Jean-Luc ezúttal megbocsát Christine-nek, de a „Miért is jöttem ide vissza?” kérdése marcangolja. A természet pedig mintegy kontrázik sötét gondolataira: „Szél támadt, az a nagy, hegyi szél, amely szinte két kézzel borítgatja fel az embert, ha útban éri. Ahogy erőben egyre nőtt, még a ház is recsegni kezdett; az ajtó meg nagyokat roppant. És az égbolt közepéről nagy-nagy sötétség szállt a földre, de a láthatár legalján, egy nyíláson át, furcsa fény fehérlett, most a havat is beragyogta, s még feketébbnek mutatta a hegyen akadt s egyenkint leszakadó felhőket.”

Míg Ramuz regényeiben a tó az embernek barátja, s az ember, aki ragaszkodik a tóhoz, megtalálja vele a harmonikus együttélés lehetőségét, a hegy a maga kiismerhetetlenségével valamennyi művében ellenségként viselkedik.

Az *Üldözött vadban* a hegy első igazi „bemutatkozása” után Jean-Luc munka közben eltöri a lábát. Az esemény egy időre összebékíti feleségével. A kibékülést nyomban vidám természeti jelenség kíséri: „És Jean-Luc még egyszer megcsókolta. Odafele a háztetőn apró madarak cseveteltek...”

A boldogság napjait a természet megújulása teszi érzékletessé: „Már itt volt a tavasz is, kékek keverve, meg feketével, szép napfényes napokkal s utánuk széllel meg záporosóval. De hát mit bánta ő mindezt? Örvendezett az esőnek, s éppúgy örvendezett a napnak. Már nyílt a kék kökörccsin meg a vízkedvelő sáfrány, a sövények szélén a májfű s akkora primulák, mint egy-egy kistányér. Utánuk már az enciána is jön. A gabona szemlátomást nő: egyszerre csak egy láb magas. S este a szálló levegőnek olyan az íze, mint a friss kenyéré. Jean-Luc kinyitotta a száját, és azt mondta: - Mi-lyen jó!”

Ám Christine ismét megcsalja férjét Augustinnel. Ezúttal Jean-Luc elhatározása megmásíthatatlannak tűnik: „»Egyszer már megcsalt, mostan csalt meg másodszor. Gyáva voltam, megint gyáva leszek?» S azt felelte magának: »Nem!« S a két szeme közt kis ránc képződött, mert szégyellte magát maga előtt.”

Jean-Luc elküldi Christine-t, s magára marad. Ebben a részben alig van tájleírás, helyét az egyre sűrűsödő belső monológok veszik át, amelyek Jean-Luc lelkivilágának, önmarcangolásának tükröi. Hol Christine cselekedetein morfondírozik: „Christine volt a hibás, nem ő; őbenne sok jó van; csak nem lát tisztán”, hol magát vigasztalja: „Van egy gyerekem, ez az enyém; őérte kell erősnek lennem.”

Jean-Luc inni kezd, és egyenesen halad az örület felé. Ám a természet nem tagadja meg magát, ismét kitavaszkodik, de itt nem aláfesti a történeteket, hanem kontrasztos színekkel mélyíti Jean-Luc tragédiáját. Ramuz egy egyszerű kötőszóval húzza meg az ellentét határát: „Pedig ez az új tavasz olyan világos és vidám, mint-hogyha tisztára mosná a szívet, a szőlő se volt még oly szép, szinte vigadt tőle az ember - ugyanúgy a vetés is, a gabona szépen kikelt, és a fű is csak úgy nőtt. Még a felhők is jólestek a szemnek, kicsik voltak és egészen fehérek az égbolton, akár a százszor-

szép a fű között; az úton természetes asszony ment, bárányt tartott a karjában.”

Jean-Luc örülségének első jelei akkor nyilvánulnak meg igazán, amikor nagyobbik fia belefullad a tóba: „Ő pedig a kovácsra nézett, s egészen elváltozott hangon: - így van jól, ez a büntetésem!”

Jean-Luc tragédiájának beteljesedéséhez egyenesen vezet az út. Anyja is megtagadja: „- Ó, te szegény – felelte az anyja. – És aztán mondd, mit tettél a jószággoddal? Ugye hogyan bántál velem, amikor megházasodtál, azt mondtad: »Akár sose lássalak!« Az meg szarvat akasztott rád, visszajöttél, visszafogadtalak, de te megint elmentél. Most meg hogy élsz? Mondd csak, ki fia vagy? Azt mondják, az enyém vagy, de én bizony nem hiszem; ha rád nézek, azt gondolom: »Ez lenne az én fiam?« Mondom, egyél és igyál, azután pedig visszamehetsz, mert én már nem ismerlek többé.”

A megbolydult lélekben ezután új érzések keletkeznek: „Féltékeny lett az asszony gyermekére, mert a magáét elvesztette.” Örülségében Jean-Luc elhatározza, hogy rágyújtja Christine-re és kisgyermekére a házat.

A közelgő tragédiát a szó szoros értelmében a levegőben érezzük: „Semmi sem mozgott, csak a levegő remegett forrón a rét felett. Különbben minden elhagyatott volt; a fákról apró madarak hullottak a fű közé (éppen hogy kinyitották a szárnyukat), s csőrükkel érték el a földet, félrevonva olykor a fejüket; voltak ott sárga pillangók is, nehézkesen mozogtak a tarlón, virágot kerestek, de nem találtak, vagy pedig menedéket a fűtorzsák között: az erdő árnyéka pedig lassan-lassan kiszélesült, aztán egyre gyorsabban ért a még száradó sarjú tábláig.” Szörnyű tette után Jean-Luc üldözői elől a hegyekbe menekül, s leveti magát a szikláról.

A fentebb elemzett szerkesztési mód egy csöppet sem meszterkelt, bár tudatos, minden részletében átgondolt alkotói munka eredménye. Ramuz rendkívüli műgondjának igazolásához elég egy pillantást vetni egy-egy regényének kéziratára, amely sorok, bekezdések, néhol egész oldal átfogalmazásáról, újraírásáról tanúskodik. Nemegyszer vallja meg barátainak - és magának naplójában -, hogy mindig is elégedetlen magával. Ez a türelmetlen önbírálat készteti arra, hogy kiadásról kiadásra átdolgozza regénye-

it. Az átdolgozásokat nyomon követni Ramuz esetében nem csupán a filológus számára jelent izgalmas kirándulást a műhelytitkok világába, hanem alapvetően hozzátartozik Ramuz stílusának megértéséhez.

Talán a kritika szemrehányásai a „rossz stílus”, egy-egy „franciátlan mondatszerkesztés” miatt készítetik az önvizsgálatra amúgy is igen hajlamos Ramuz-t arra, hogy az olvasó szemével tekintse át újra műveit.

Oldalszámra lehetne idézni azokat a feljegyzéseket, amelyek arról tanúskodnak, miként vívódik az író a spontán mesélés és a tudatos, kimunkált elbeszélés között:

„Egyedül az invenció, a könnyedség, a fesztelenség, a fantázia kellene” - jegyzi be naplójába 1915. április 13-án, majd ugyanez év május 15-i dátummal ezt olvassuk: „Nem kell olyan sietősen írni: öt napig is ugyanazon az oldalon dolgozik az ember, ha szükséges - idő kell a gondolkodásra.”

Az átdolgozás sohasem jelent - nem is jelenthet - Ramuz számára egyszerű stiláris „javítgatásokat”. Ugyanazzal a szigorral szerkeszti át az egész művet a legapróbb változtatás miatt, mint a szobrászok. Minden változás messzire vezet: „...A bekezdés a lapot, a lap a fejezetet, a fejezet a könyvet, a javított grammatika a szintaxist befolyásolja, a kiigazított mondattan a szerkezetet, a szerkezet pedig magát a könyv alapeszméjét.”

A kezdeti művek erőnyeit és hibáit is jobban megértjük, ha egy kissé előresietünk, s megnézzük, hogyan tekint vissza Ramuz 1921-ben, az *Aline* és az *Üldözött vad* átdolgozásakor a kezdetekre.

Már 1905-ben, az *Aline* megjelenésének évében jól látja azokat a hibákat, amelyeket majd 1921-ben korrigál. Philippe Godethez írt levelében olvassuk: „...ez a szegény kis Aline rettenetesen »tesztetlen«; olyan, mint a koraszülött gyerekek. Nem kis dolog lesz ki-javítanom; de igyekszem majd...”

Az 1922-es kiadásban Aline könnyedébb, finomabb, Julien durvább jellemet kap. Mennyivel igazabbak és mennyivel meghatóbbak Aline szavai, amikor Juliennnek könyörög, hogy vegye feleségül.

Az 1905-ös változatban ez van: „Nézd, ha már így van, jól meg-lennénk együtt. Most haragszol, mert dühös vagy nem gondolod?”

Az 1922-es kiadásban ez áll: „Nézd, figyelj, kérlek; olyan jól meg-lennénk együtt! Most haragszol, de majd elmúlik...” A kissé cinikus Aline-t az ilyen és ehhez hasonló javítások félénk, de már a duruzsoláshoz is értő, igazi nővé teszik.

A stílus változása elsősorban a túlságosan irodalmi kifejezések el-hagyásából áll, másrészt a központozás megváltoztatásával az elbe-szélés zártabbá válik, gyorsabb és erőteljesebb is lesz.

Az *Üldözött vad* első kiadásából Ramuz - igen szerencsés kéz-zel - elsősorban a mellérendelt mondatok monotonitását száműz-te az átdolgozáskor. Így az eddig lassú, néhol vontatott elbeszélés az 1921-es kiadásban sokkal könnyedebb, olvasmányosabb lett. A mellérendelt mondatokat elválasztó vessző helyett a pontosvesz-sző mintegy felszabdálja a hosszú mondatokat, a mellérendelést az egymásmellettiesség váltja fel. Ezt a technikát később is megőr-zi; részben ez lesz az alapja a filmtechnikából jól ismert képalko-tásának.

Egyetlen példát erre a megoldásra. Az 1909-es kiadásban ez van: „Leült a beteg ágya mellé, és egy kicsit még elbeszélgetett Si-mononnal meg a lányával, mivel ez odajött, beszélgettek hármában, hadd múljék valahogy az idő, és hallották, ahogy egy órát, majd kettőt ütött a toronyóra.”

Az 1922-es kiadásban már ezt olvassuk: „Leült a beteg ágya mel-lé, egy kicsit elbeszélgetett még Simonnal meg a lányával, mivel ez odajött; beszélgettek hármában, hadd múljék valahogy az idő; hallották, ahogy egy órát, majd kettőt ütött a toronyóra.”

A választékosnak tűnő irodalmi kifejezések mellett a paraszti éle-tet illusztráló népies mondat szerkezeteket is korrigálja Ramuz, s a klasszikus nyelv szabályainak megfelelő irodalmi stílus irányába tereli kifejezőmódját. Ily módon a beszélt nyelv helyébe egyre in-kább az írott nyelv kerül, amely - ha bírálóinak s a közönségnek jobban tetszik is - nem felel meg azoknak az elveknek, amelyeket kiadójához, Bemard Grasset-hez írt levelében megfogalmazott: a beszélt nyelvet tükrözni a szókincsben, de a mondat szerkesztésben is. Meg kell azonban mondanunk, hogy a beszélt nyelv feláldozása

az írott nyelv kedvéért csak átmeneti állapotot jelent Ramuz-nél, helyesebben, egy fokozatot. Akik összes műveinek kiadását olvassák, az 1940-ben, utoljára átdolgozott műveket közelebb érzik az első kiadásokhoz, mint az 1921-es vagy 1930-as változatokhoz. Ugyanakkor Ramuz nem egyszerűen visszatért az első változatokhoz, hanem az első és a következő kiadások szerencsés ötvözetét adja műveinek összes kiadásában.

Ramuz műveinek magyarországi népszerűsítéséért az *Üldözött vad* fordítóján, Gyergyai Alberten kívül sokat tett Krammer Jenő, aki már 1925-ben ismeretséget köt az íróval. Az akkor egy szlovákiai magyar gimnáziumban tanító fiatal tanár levelezés révén Ramuz életének végéig kapcsolatban marad a svájci íróval.

Egyik leghűségesebb és legtöbb művét interpretáló fordítója, Örvös Lajos, egyaránt fordított Ramuz tollából elbeszéléseket, regényt és verses elbeszélést.

(Huszonöt fontos francia regény, Lord Könyvkiadó, Maecenas Könyvkiadó, Budapest, 1996)

---

## Un visage familier: Ramuz en Hongrie

---

Au début de sa carrière, Ramuz était menacé en Suisse par le danger que connurent nombre de grands personnages de son pays et que Samuel König, le célèbre mathématicien bernois établi en Hollande, avait formulé au soir de sa vie de la manière suivante : «Je suis né avec la bizarre étoile de trouver partout ma patrie excepté dans ma patrie même ».

Ramuz se trouve lui aussi dans cette étrange situation : alors que Paris connaît et reconnaît l'écrivain *d'Aline* (1905), de *Jean- Luc persécuté* (1909), *d'Aimé Pache, peintre vaudois* (1911) et de *Vie de Samuel Belet* (1913), en Suisse il faut, en 1924 encore, le présenter aux lecteurs.

D'où l'importance de sa rencontre à Cour, dès 1925, grâce à l'entremise du Genevois Aldo Dami, avec Jenő Krammer qui, à l'époque, enseignait le hongrois dans un lycée hongrois de Slovaquie. Jenő Krammer restera en contact avec Ramuz pratiquement jusqu'à la mort de ce dernier; jeune professeur, il formait déjà le projet d'écrire une thèse sur le grand écrivain suisse dont la situation lui semblait proche de celle de la minorité nationale à laquelle il appartenait. Ramuz lui a adressé huit lettres, dont les dates (20 juin 1926, 30 novembre 1927, 5 mars 1928, 5 juillet 1931, 17 novembre 1933, 18 janvier 1946, 6 mai 1946) indiquent que



la guerre – malgré une longue interruption – n’a pas mis fin à la correspondance et montrent que l’écrivain répondait fidèlement aux missives réitérées de Jenő Krammer.

Cet échange de lettres, d’une part, et les informations que j’ai obtenues personnellement de Jenő Krammer, d’autre part, donnent à penser que celui qui est devenu plus tard professeur à l’Université Loránd Eötvös de Budapest avait envisagé, dès les années trente, d’écrire un travail approfondi sur Ramuz. Mais cette entreprise a été entravée par les avatars de la guerre et par le tournant qu’a pris la vie de Jenő Krammer.

Péter Nagy, professeur à l’Université Eötvös de Budapest, a également eu la chance de connaître personnellement l’écrivain suisse. Il l’a rencontré après avoir eu l’idée de traduire en français un roman de l’écrivain transylvain Áron Tamási. Les rythmes de la langue du pays de Vaud auraient certainement convenu avec bonheur à ceux du héros de Tamási et Ramuz avait accepté de réviser la traduction. Mais, finalement, ce projet n’a pas abouti. La rencontre personnelle entre Ramuz et Péter Nagy sera toujours suivie d’un échange de lettres au cours des années 1943-1945.

C’est sans doute au célèbre professeur de la Faculté des lettres de Budapest, Albert Gyergyai, excellent interprète des grandes œuvres de la littérature francophone, que revient d’abord le mérite d’avoir fait connaître Ramuz en Hongrie. Dans sa première lettre à Ramuz, il lui demande des récits et une sorte d’autobiographie. Mais, à cette date, la traduction des nouvelles et la présentation de l’écrivain restent à l’état de projet. Dans sa lettre datée du 16 septembre 1934 – réponse à la première lettre de Gyergyai – Ramuz lui envoie une photo dédiée et, avec sa modestie et sa gentillesse habituelles, le remercie de l’intérêt qu’il lui porte. Quatre années plus tard, c’est la nouvelle intitulée « La Grande Alice » que Gyergyai voudrait recevoir, mais Ramuz n’en possède plus aucun exemplaire. (Cette occasion manquée sera rattrapée en 1971, quand Lajos Örvös traduira quelques nouvelles de Ramuz, dont « La Grande Alice ».) La rencontre personnelle ne fait que renforcer la conviction d’Albert Gyergyai, qui était persuadé que les œuvres

de Ramuz avaient une actualité en Hongrie et qu'elles éveilleraient des échos favorables auprès des lecteurs.

Des six lettres écrites par Ramuz à Albert Gyergyai, la plus importante du point de vue de l'histoire littéraire est sans doute celle du 6 mai 1940, dans laquelle l'écrivain répond à la demande de préface à l'édition hongroise de *Jean-Luc persécuté*.<sup>2</sup> À cause de la maladie de Ramuz et des lenteurs de la poste à cette époque, la lettre est malheureusement arrivée trop tard.

Elle reste néanmoins très importante pour nous, et ce pour deux raisons. D'une part, elle montre que l'écrivain se demandait si son œuvre pouvait garder sa valeur littéraire dans la traduction hongroise et si le lecteur hongrois allait bien accueillir ce roman décrivant un milieu qui lui était totalement étranger. Quel écho la tragédie d'une petite communauté lointaine pouvait-elle éveiller dans l'âme du lecteur hongrois? Bref, Ramuz craignait les dangers du régionalisme. D'autre part, il répond lui-même dans cette lettre à ces questions en décrivant ses intentions, donnant peut-être ainsi la définition la plus claire de son art poétique : *«J'aurais voulu réconcilier la région et l'univers, le particulier et le général, appuyé fortement sur un coin de pays, mais tâchant de déborder par l'ampleur des sentiments qui y trouvent naissance (...).»* (Corr.2, 325).

Pourquoi les craintes de Ramuz, qui redoutait que les lecteurs hongrois trouvent son roman trop éloigné d'eux, voire qu'ils ne le comprennent pas, étaient-elles infondées? Comment Ramuz pouvait-il éviter les dangers du régionalisme? Qu'est-ce qui rendait son art universel et en faisait une richesse culturelle commune à nous tous?

Il ne serait pas inutile de rappeler que tout rattache Ramuz à la paysannerie et que ce lien est décisif pour sa vocation d'écrivain. Issu d'une famille de vignerons, «vigneron» lui-même en âme, malgré les douze années de séjour à Paris – ou peut-être, au contraire, à cause de ce séjour – à l'âge mûr, alors qu'il est écrivain reconnu, il répugne à la vie urbaine. Ramuz, qui dès son enfance découvre un aspect éternel et infini dans la vie rurale, et qui s'essaie à son tour à toutes sortes de métiers, fait tellement corps avec la paysannerie que, dans son attachement à la vie rurale, il refuse

de prendre conscience du développement spectaculaire de l'industrie, ou, s'il en prend conscience, c'est pour l'interpréter comme une nuisance qui ruine la vie paysanne.

Parmi les innombrables déclarations qu'il a faites à ce propos, citons-en simplement une ; dans sa dernière lettre adressée à Jenő Krammer, datée du 1<sup>er</sup> mai 1946, déjà très malade, il écrit :

*Nous vivons à la fois une époque passionnante et affreuse : passionnante à cause de ce dont elle est riche ; affreuse parce que tout y est mensonge (les journaux, les informations, les étoffes, ce qu'on mange, les « corps gras », le café) et que tout prétend paraître ce qu'il n'est pas, en se vantant de qualités qui ne sont pas les siennes. L'inauthenticité partout : c'est tout contre quoi il faut protester et tenter de se défendre : ce n'est pas facile.*

Ramuz veut en quelque sorte conserver le mode de vie de cette classe qui est la seule à n'en pas avoir jamais changé et qui est la seule à sauvegarder la liberté, la vie saine, le bon sens, la franchise, l'amour, bref les vertus de l'humanité.

« Mais il y avait en toute chose, pour toi, un grand équilibre, car être paysan ce n'est pas un métier (...) c'est un état (...) : c'est-à-dire une chose (...) dont on ne pense pas à sortir, (...) qu'on se transmet de père en fils telle qu'on l'a reçue de son père », écrit-il dans *Questions* (Q ; IV, 780). De figure sociale, Ramuz élève ici le paysan au rang de figure universelle.

Quand, en 1940, les lecteurs hongrois peuvent lire pour la première fois la traduction de *Jean-Luc persécuté*<sup>2</sup>, dans l'adaptation magistrale d'Albert Gyergyai, le public littéraire et surtout les écrivains sont déjà au lendemain des grandes querelles sur la littérature rustique et les populistes. Les tribunes des débats littéraires, idéologiques et sociographiques, *Válasz* [Réponse] (1934- 1938) et *Kelet Népe* [Peuple de l'Orient] (1935-1942), ont assuré une large publicité au «pour» et au «contre».

C'est pourquoi la réception des œuvres de Ramuz n'a soulevé aucun problème auprès du public hongrois. La preuve : l'accueil très favorable qui a été réservé à *Jean-Luc persécuté*. La première

édition est suivie en 1957 par une seconde, parue chez Magvető, qui contient également la nouvelle intitulée «Le Cirque».

L'adaptation d'une deuxième œuvre de Ramuz est également due à Albert Gyergyai. Le choix du traducteur tombe cette fois-ci sur *Adam et Ève* (1932). La traduction hongroise paraît en 1945 grâce aux Éditions Révai. Le choix d'Albert Gyergyai s'avère une nouvelle fois excellent, car, dans cette œuvre, on trouve en quelque sorte la clé de la vision pessimiste du monde qui est celle de Ramuz.

Dans *Adam et Ève* s'amassent et se cristallisent les questions qui préoccupent Ramuz au début des années trente: la quête religieuse et la quête de Dieu, l'amour qui combat la solitude, la résignation, la recherche de l'éternel et la décevante réalité de la fragilité humaine. Les doutes et les espoirs de l'écrivain débouchent sur la négation de la possibilité même du bonheur humain. Le bonheur d'Adam et Ève quand ils ne connaissent encore que l'Éternel, puis leur chute et leur expulsion du Paradis ont déterminé pour toujours le destin de l'humanité.

Le cadre biblique n'est qu'un prétexte pour poser les questions qui tourmentent l'écrivain et auxquelles il ne trouve pas de réponse.

L'humanité aspire à l'union et c'est la solitude qui lui échoit en partage. Elle veut l'éternel et ne voit que le périssable. Et s'il n'existait pas de malheur, le bonheur existerait-il? Comment apercevriions-nous le beau s'il était seul à être? Et l'amour, se suffit-il? Faut-il croire au bonheur du premier couple? La philosophie pessimiste de Ramuz est résumée par un des personnages du roman: «*L'explication que rien n'aille bien (...) et, quand ça va bien, c'est encore pis, puisqu'on sait que ça doit finir.* » (AÈ; IV, 49).

Il est vrai que *La Tragédie de l'homme*, poème dramatique d'Imre Madách, est assez éloigné du roman de Ramuz autant par son genre que par son caractère idéologique, et il est vrai aussi que la dernière phrase: «Je t'ai dit homme, lutte et aie de l'espoir!» semble livrer un message plus optimiste que la conclusion de Ramuz que je viens de citer, mais il serait intéressant de comparer l'idée maîtresse des deux œuvres. Elles recèlent en tout cas plus d'un parallèle en dehors du

cadre biblique. À mon avis, ce n'est pas un hasard si le choix d'Albert Gyergyai s'est porté précisément sur *Adam et Ève*.

La troisième œuvre de Ramuz qui devait paraître en hongrois fut *La Grande peur dans la montagne* (1926), traduite par László Gombos<sup>3</sup>.

À l'instar de Rousseau, les écrivains que le public hongrois pouvait connaître par les traductions avaient depuis longtemps découvert la montagne. Dans les romans de Goethe, de Dumas père, de Dostoïevski, de Jules Verne, tantôt elle inspire un respect mêlé d'appréhension, tantôt elle offre cette image idyllique, que favorise le mouvement intellectuel du XIX<sup>e</sup> siècle finissant s'élevant contre l'industrialisation et la mécanisation.

Mais la montagne peinte par Ramuz sera tout autre. Contrairement à l'idylle pure du Valais idéal des lettres de Saint-Preux, Ramuz voit les Alpes non pas comme le touriste, mais comme le montagnard. Les paysans de Ramuz n'ont pas le temps de se délecter des beautés du paysage, ils ne passent pas leurs journées en célébrations.

Les montagnards, comme les riverains du lac, s'accommodent des exigences de la nature redoutable et insondable qui les entoure, et attendent la mort avec patience et appréhension. Dans les romans de Ramuz, la montagne est une constante au même titre que le lac ou les hommes. Mais tandis qu'au bord du lac les hommes jouissent des dons de la nature, dans les montagnes, ils se sentent étrangers, ils sont solitaires et vivent dans une terreur permanente à l'ombre de dangers visibles ou imaginaires. Tandis que le lac est l'équivalent du soleil, d'un bleu resplendissant, miroitant de cent nuances sur la palette de Ramuz, la montagne représente les ténèbres, les couleurs sombres. Alors que ses innombrables secrets éveillent la crainte, même chez un Ramuz qui n'est pourtant pas superstitieux, le lac est pour lui un livre ouvert, facile à déchiffrer. La montagne recèle de nombreux dangers, les fantômes représentés ne sont qu'en partie fruits de l'imagination des habitants et de l'écrivain, car la mort rôde autour des gens, elle les guette à chaque pas imprudent. Mais, la première raison pour laquelle à ces deux éléments de la nature, qui est au fond une et belle, se rattachent

des symboliques différentes, réside dans le point de vue paysan de l'écrivain. Le lac est utile, pas la montagne ; ou, du moins, elle ne l'est que très peu, et encore, elle n'est utile que pour l'éleveur, qui est plus étranger au Ramuz vigneron que les cultivateurs et les pêcheurs parmi lesquels il a passé toute sa vie.

Quant aux traductions hongroises des œuvres de Ramuz, leur nombre est si peu élevé qu'il est loin de donner une idée juste de l'importance de cet auteur dans l'histoire littéraire. J'estime que les traductions font surtout défaut dans le cas des merveilleux romans consacrés au lac, comme par exemple *Les Circonstances de la vie, Aimé Pache, peintre vaudois, Vie de Samuel Belet, Les Signes parmi nous, Chant de notre Rhône, Passage du poète...*

Il serait particulièrement important de traduire le roman d'inspiration autobiographique qu'est *Aimé Pache*, ainsi que *Passage du poète*. Ramuz disait d'ailleurs lui-même que ce dernier représentait le sommet de son art.

*Aline*, écrit en 1905, est en revanche traduit<sup>4</sup>. Le lecteur hongrois a pu connaître dès la fin des années Cinquante cette version vaudoise de la légende de Faust écrite d'abord en alexandrins rimés, mais qui dans sa forme définitive est en prose.

L'histoire elle-même n'est donc pas nouvelle. Le tragique de l'œuvre et le sentiment dramatique de la vie précédaient dans toute l'Europe l'éveil du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais, même si nous ne pensons qu'aux courants qui ont influencé la littérature hongroise à partir du tournant du siècle, nous retrouvons dans chacun le tragique : grâce aux effets conjugués des romans scandinaves et russes, c'est sous le signe du pessimisme que la « fin de siècle » fait son entrée dans la littérature européenne. Le tragique soutient le réalisme d'un Maupassant ou d'un Thomas Hardy. Il n'est pratiquement pas d'essayiste dans la première génération du xx<sup>e</sup> siècle chez qui l'analyse de la vision pessimiste du monde dans sa version ibsenienne, strindbergienne ou schopenhauerienne n'occupe pas une place importante.

Quant au pessimisme de Ramuz, ce n'est pas la compassion ibsenienne, ni la mystique strindbergienne, mais une résignation issue des traditions protestantes qui domine.

Ce pessimisme est teinté d'une manière étrange par la situation particulière de la Suisse, son retranchement dans sa neutralité. C'est cet aspect de l'œuvre que nous pouvons découvrir en lisant *La Grande guerre du Sondrebond* dans la belle traduction de Lajos Örvös<sup>5</sup>. Ce récit en vers n'appartient pas aux œuvres de Ramuz qui démontrent sa vision du monde. Mais l'histoire d'une piteuse et inutile guerre de religion racontée par le vieux Jean-Daniel recèle un élément intéressant pour le lecteur hongrois, tout en lui permettant de jeter un coup d'œil dans ce miroir grotesque que Ramuz présente à l'histoire de son pays. Car c'est Jean-Daniel qui est pour Ramuz le vrai soutien de la nation. Ce simple paysan, qui n'est pas encore corrompu par la civilisation des temps modernes, incite à la mollesse ; ce paysan, qui reste jusqu'à la fin le héros idéalisé de Ramuz, est aussi une sorte de cousin suisse pour le vieux Toldi du poète hongrois János Arany.

En 1971 est paru en hongrois un recueil de Ramuz : *Nouvelles –Paris, notes d'un Vaudois*, traduit par Lajos Örvös et édité par Europa<sup>6</sup>. Dans ce recueil ont trouvé place onze des plus belles nouvelles de Ramuz, dont «La Grande Alice» et «La Foire », ainsi qu'une œuvre autobiographique intitulée « Paris » qui relate le séjour parisien de l'auteur. Ce choix complète de façon heureuse l'image que le lecteur hongrois peut se faire de cet écrivain : image de celui qui a su éviter à la fois les dangers du cosmopolitisme et ceux du régionalisme ; image d'un séjour parisien où l'on apprend à se garder d'un Paris dévorant ; image d'un homme qui ne pouvait malgré tout se limiter à sa patrie vaudoise et qui a réussi à atteindre l'universel tout en gardant le particulier.

Et c'est en cela que Ramuz garde son importance aujourd'hui pour nous autres Hongrois. Le mérite d'avoir fait connaître Ramuz revient bien entendu avant tout à ses traducteurs. Je pense en premier lieu à Albert Gyergyai qui l'a introduit dans notre pays et qui, par ses articles et ses préfaces, a beaucoup œuvré pour faire comprendre au public hongrois l'univers de ce grand écrivain suisse, traduisant avec une intuition et une maîtrise parfaites les romans de Ramuz<sup>7</sup>.

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> Les lettres de Ramuz adressées à Jenő Krammer et à Albert Gyergyai sont parues dans le tome 1919-1947 de la correspondance éditée entre 1956 et 1959 (Etoy, Les Chantres, 1959), ainsi que dans le Bulletin de la Fondation Ramuz de 1967.
- <sup>2</sup> Ramuz, Üldözött vad, trad. Albert Gyergyai (Budapest, Révai, 1940).
- <sup>3</sup> Rémület a hegyek között, trad. László Gombos (Atheneum, vers 1947).
- <sup>4</sup> Aline, trad. György Gera (Európa Kiadó, 1957).
- <sup>5</sup> A Nagy-nagy sondrebondi háború, trad. Lajos Örvös (Magyar Helikon, 1960).
- <sup>6</sup> Az elbocsátott szolgálólány. Párizs. Egy vaudi fiatalember jegyzetei, trad. Lajos Örvös (Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971).
- <sup>7</sup> Jusqu'à présent il n'existe à ma connaissance qu'une seule thèse en Hongrie qui a pour objet Ramuz. Voir Miklós Magyar, La Vision du monde chez C. F. Ramuz (Debrecen, 1966). J'ai également entrepris une étude de la vie, de la vision poétique du monde et de l'évolution artistique de Ramuz : Ramuz világa [Le monde de Ramuz] (Budapest, Európa Könyvkiadó, 1978).

(La Revue des Lettres Modernes, 1998. C.F. Ramuz 6)





# ÚT A CSILLAGOK FELÉ – VERCORS

---

## VERCORS

---

Hogy az 1942-ben megjelent regény, a *Le Silence de la mer* (*A tenger csendje*) írójának álneve mögött valóban új író rejtezik, szinte senki sem hitte el. A mű megjelenésekor is, de egészen a háború végéig valamely ismert író t gyanít a kritika meg az olvasó a Vercors név mögött. A mű rangját már a találgatások során felmerülő nevek is jelzik: Georges Duhamel, Roger Martin du Gard. Sőt, a regény kirobbanó sikere után még az olyan vállalkozó szellemű irodalmároknak sincs hiány, akik magukat Vercors-nak mondják.

Csupán évek múltán derül ki, hogy az író neve, aki a Grenoble-tól délnyugatra fekvő alpesi fennsík nevét kölcsönözte magának: Jean Bruller, és Párizsban született 1902. február 26-án, apja pedig - akinek megható regényében, a *La Marche à l'Étoile*-ban (*Út a csillagok felé*) állít emléket – magyar származású volt.

Ha íróként nem is tűnt föl a háború előtti művészvilágban, Jean Bruller „prózai” foglalkozása - 1922-ben villamosmérnöki diplomát szerzett - sem volt jellemző rá. Tuniszi katonai szolgálata után elsősorban a képzőművészetnek szenteli magát: kiváló grafikus, erről budapesti kiállításán a magyar közönség is meggyőződhetett. Katonaéveinek élményei azonban beszűrődnek olyan - nagyon is kezdő kézre valló - írásokba, mint a *Vingt et une recettes de mort violente* (Az erőszakos halál huszonegy praktikus receptje) vagy az 1929-ben írt „lélektani kedvtelések”, amelyeknek a nem

kevésbé hátborzongató *Un homme coupé en tranches* (A felszeletelt ember) kötetcímet adja, avagy az 1932-től a háborúig rendszeresen, *Relevés trimestriels* (Negyedévi lajstrom) címmel megjelenő huszadik századi Emberi Színjáték. Ezekben az írásokban azonban olykor-olykor már felcsillan a satirikus ábrázolás készsége, amely most még elsősorban rajzalbumaiban ölt testet, mint például a jelentősebb, az 1926-ban megjelenő *Hypothèse sur les auteurs de peinture-ben* (Hipotézis a festmények szerzőiről).

Vercors 1948-ban így vallott első remekművének és egyben íróvá válásának körülményeiről: „1941-ben azért ragadtam tollat - először életemben -, és azért írtam meg *A tenger csendjét*, mert senki sem tette, és mert valakinek rá kellett szánnia magát.” Igaz, Vercors ezzel a művével vált íróvá, ám kristálytisztá stílusú remekművét a félig-meddig titkolt előtanulmányok segítették megszületni. „Az 1940-es év döntően kettéválasztotta életemet: előtte grafikus voltam, utána író lettem” - írja Vercors budapesti grafikai kiállításának katalógusában. S a nagy fordulat műve: *A tenger csendje*.

Az 1940-es visszavonulás idején Jean Bruller Brie-ben, Vercors vidékén telepszik le, ahol egy évig kétkezi munkásként dolgozik egy asztalosmesternél. Az Editions de Minuit, az illegálisan működő kiadó egyik alapítójának, Pierre de Lescure-nek tanácsára azonban esténként írogat. Így születik meg *A tenger csendje*, s a mű írójának neve: Vercors.

A regény, helyesebben kisregény - de novellát is mondhatnánk, hisz az egész mű alig harminc lapnyi terjedelmű - csaknem klaszszikus stílusban megírt megragadó epizód az Ellenállás korából. A történet „történelmi lecke”: sok illúziója volt a húszas években, hogy elképzelhető a német-francia barátság, „amely lehetetlenné tenne Európában mindenféle háborút”. Von Ebrennac figurájában az író az „eszményi német”-et jelenítette meg, aki a „német jószándékban” hisz, sőt, ezt akarja elhiteni francia környezetével is. Vercors a mű születéséről írt emlékezésében a novella megírásának közvetlen indítékát egy párizsi kávéházban, a megszállás idején, véletlenül kihallgatott német párbeszédben látja, amit barátjától Jacques Vallette-től hallott: „Hagyni kell a franciákat, hadd ringassák magukat illúzióikban. Ahhoz, hogy megsemmisítsük

őket, először le kell vágni karmaikat. Hát nem érti, hogy rászedjük őket?”

Vercors elhatározza, hogy az illúziók bukását elsősorban az „eszmenyi német” illúzióinak szétszakításával ábrázolja, hiszen ezt a németet, aki őszintén hisz egy „boldog Európában”, a náciizmus valódi céljainak feltárulása a porba sújtja majd „...így hónapokig, s jóhiszeműleg igyekszik majd meggyőzni francia barátait a német jószándékról, míg végül is felfedi, hogy végzetesen becsapta őket... Mit tesz végül a német, amikor önhibáján kívüli szélhámosságát be kell majd vallania? Egy pillanatilag arra gondoltam, hogy maga is fellázad a gonosz vállalkozás ellen, s magával ragadja vendéglátóit is. A két fiatal szerelme akkor napvilágot láthat, megnyilvánulhat.

De ez a happy end rögtön irodalmiasnak, mesterkéltnek tűnt számomra, történelmileg hamisnak... Lázadni képtelen lévén, nem lesz számára más út, mint a halálba rohanni feletteseiért, akiknek gonoszsága elrémíti. Amikor a lány mindezt megtudja, az egyetlen szó az »isten hozzád«, amelyet az utolsó pillanatban elrebeg, egy képtelen és sebzett szerelem alamizsnája lesz csupán” - írja Vercors a mű kiélezett lélektani alaphelyzetéről, amely szerencsésen tükrözi a megszállt ország helyzetét, a kényszerű behódolásból, a szép szavakból és a visszájára fordított tettekből éppen kilábaló Franciaország hangulatát.

*A tenger csendje*, Vercors első, máig is legjelentősebb regénye ugyanabban az évben jelenik meg, mint Camus *Közönye*, s a párhuzam ezzel még nem ér véget; ugyanolyan gyorsan kapja szárnyra a világhír Vercors-t, mint tizenegy évvel fiatalabb kortársát. *A tenger csendjét* a világ szinte valamennyi nyelvére lefordították, kínai, arab és perzsa nyelven is megjelent. Azonos a gyors siker legfőbb titka is: mindkét író olyan művet alkotott, amelyet az olvasóközönség szinte már várt, amelynek meg kellett jelennie, mert pontosan a kor emberének életérzését fejezte ki. A különbség annyi, hogy Camus regénye a háborút közvetlenül megelőző és az azt követő évek generációjának várakozására felel, Vercors kisregényének közvetlen aktualitása időben viszont jóval körülhatároltabb: *A tenger csendje* a megszállás korát fejezi ki, még pontosabban an-

nak azt a rövid szakaszát, amikor az ellenállók és behódolók közötti szakadék még nem nyílt meg: az 1941-es évet.

„A németek nem járkáltak az utcákon fegyverrel a kézben, nem kényszerítették a polgári lakosságot arra, hogy kitérjenek előlük a gyalogjárón, a metrón átadták helyüket az idős asszonyoknak, és elérzékenyültek, ha gyermeket láttak. Korrekt viselkedést diktáltak nekik, és ők korrektül is viselkedtek, félénken és óvatosan” - írja Sartre a *Szituációkban*.

S a legnagyobb tekintélyű szemtanú hiteles vallomásának fényében azonnal megértjük, miért nem ábrázolta, miért nem ábrázolhatta Vercors regényének hőstét, Werner von Ebrennacot vérengző fenevadnak. A regény igen rövid időhöz kötött közvetlen aktualitása viszont azzal a veszéllyel jár, hogy a megváltozott történelmi helyzetben időszerűségét veszti. A német birodalom valódi szándékainak lelepleződése, a bombázások és deportálások idején, történelmi távlat nélkül a mű valóban „idillnek” tűnhetett csak, s azon sem kell csodálkoznia, hogy ilyen körülmények között Arthur Koestler és Ehrenburg egyhangzóan „valószínűtlennek” és „ízléstelennek” tartja *A tenger csendjét*. Sokkal mélyebben támadja a regényt Sartre a *Szituációkban*. Vercors regényéről akkor beszél, amikor az irodalmi mű társadalmi szerepét vizsgálja. A társadalmi szükséglet és irodalmi érték szembeállítására a jóslatra csábítja, hogy félszáz év múlva *A tenger csendje* úgymond „senkit sem fog érdekelni”. Sartre ezzel mintegy megfosztja Vercors regényét utóéletétől.

Ha a borúlátó jövődőlésben kiszabott ötven év nem is telt még le, annyit biztosan mondhatunk, hogy *A tenger csendje* máris túlélte - és túl fogja élni - Sartre lemondó diagnózisát. S a művet a feledéstől pontosan az menti meg, amivel aktualitása mellett keletkezésekor is magával ragadta olvasóit, s amiről az egyébként igen élesszemű Sartre megfélekezett: műfaji tökéletessége.

A szigorúan zárt szerkezetű, szükséztűsággal is sokatmondó műben semmi felesleges nincs. Letisztult, visszafogott hangvételével a francia klasszikusok legjobb hagyományainak követője Vercors s ebben is Camus rokona. De az angolszász regény ihletése is könnyen felderíthető, jöllehet Katherine Mansfield vagy

Joseph Conrad közvetlen hatása helyett a közös őst, a csehovi novellát sejthetjük a kisregényben. Az egyszeri történet túlnő kerekein: a cselekmény színhelye alig meghatározható - valószínűleg Délnyugat-Franciaországban, a tengerparthoz közel játszódik. Ez a térbeli meghatározatlanság a szimbolika egyik árulkodó ismérve. Valóban, a színtér maga Franciaország. Ugyanígy szimbólummá válik a főszereplő lány is. Nemes hallgatásával a megszállott országot jelképezi, de az olvasó erre egy pillanatig sem gondol, míg a történet varázsa tartja fogva. A mesélő unokahúgának - bár se nevét, se életkorát nem ismerjük - egész lénye akaratot és bátorságot, hazafiságot és büszkeséget sugároz: eleven, húsvér alak, nem pedig elvont eszme vagy magatartás absztrakt képviselője.

Ezzel a nemesveretű remekművel Vercors a Mérimée óta oly sok kitűnő elbeszélőt felsorakoztató francia novella legjobb művelői közé emelkedik.

*A tenger csendjét* továbbra is álnéven, továbbra is az Éditions de Minuit-nél megjelenő novellák követik. A tónus azonban megváltozik, a hangvétel súlyosabb, az elbeszélések atmoszférája komorabb. Az ok a történelem felgyorsulása lesz; az ellenállás szükségessége egyre sürgetőbbé, a Pétain-kormány árulása mind nyilvánvalóbbá válik, s a leleplezésben nem kis része maguknak az íróknak van, akik előtt immár nem a hallgatás vagy együttműködés, hanem a megalkuvás vagy ellenállás alternatívája áll.

A Vercors irányítása alatt álló Éditions de Minuit köré csoportosuló kis írócsoport az utóbbit választja. Az Ellenállás évei alatt több mint huszonöt kötetet, mintegy negyven művet - köztük Aragon, Elsa Triolet, Éluard műveit - teszi közzé az illegális nyomda révén. De a háború és a deportálások megtizedelik a csoportot. Az eltűntek valamennyien Vercors ismerősei, barátai, mint Saint-Exupéry, a pilótaíró, Saint-Pol Roux, a mártírhálalt halt költő, a szürrealistaként feltűnt Max Jacob és Robert Desnos.

Vercors emberi tisztaságát és határtalan becsületességét bizonyítják eltűnt társai emlékének állított sorai, amelyekben saját ekkori tevékenységéről is vall: „... ezalatt az idő alatt én minden este saját agyamban aludtam, a Párizsban töltött heti »munka« után hazatérve családomhoz vidékre, ahol laktam.

Semmi sem »történt« velem, semmi olyan, ami említésre méltó lenne. Sohasem kellett, mint Emmanuel d'Astrier barátomnak, vagonokban, egy rakás cipő alatt megbújni, vagy éjszaka egy törékeny bárkáról tengeralattjáróra szállnom.”

Ha a közvetlen veszély el is került Vercors-t, illegális munkáját állandó rettegésben végezte, minden percben kitéve az elhurcolásnak, letartóztatásnak.

Az 1943-ban írt *Út a csillagok felé*- akárcsak az 1947-ben kezelt *L’Imprimerie de Verdun* (A Verdun-Nyomda) - az antiszemitizmus lélektípró bűneit s a „rossz lelkiismeret” keletkezését boncolgatja, keresve az utat egy emberibb, testvéri magatartás felé.

Thomas Muritz, moravai cseh fiú olvasmányai révén gyermek-kora óta Franciaország szerelmese. Egy kicsit Von Ebrennac rokona, de csak Franciaországért lobogó érzelmeiben. Származása, sorsa más úton veti az antiszemita rend ellen lázadó zsidó fiút a szellemi szabadság áhítozott fővárosába; gyalog vág Párizsnak, hogy azután előbb egy könyvkereskedőnél dolgozva, majd saját kiadót alapítva igazi franciává váljék. Miután fia az első világháborúban meghal Franciaországért, ő maga 1940-ben, a megszállás alatt ugyanarra a sorsra jut, mint *A Verdun-Nyomda* hőseinek családja: deportálják. S a narrátor mindkét esetben mindazok szegénét érzi, akik tehetetlenül szemlélik az emberi méltóság porba tiprását: „Talán soha többé nem tudok már oly tiszta örömmel gondolni Franciaországra, mint valaha. Oh, nem Franciaország miatt. Emiatt a tekintet miatt” - olvassuk az *Út a csillagok felében*, míg *A Verdun-Nyomda* író-mesélője a Dacosta család tragédiája láttán válik mindazok szimbólumává, akik tehetetlenül, megsemmisülten veszik tudomásul emberi gyengeségüket: „Azontúl semmi. Tönkrekínt teste valahol Auschwitzban. A gyerekekről semmi hír. Kétségtelen, hogy szintén elpusztultak. Az anyjukról sem tudok. Azt mesélik, hogy Cassinónál fogságba esett. Arra a gondolatra, hogy találkozhatunk, végigborsózik a hátamon a hideg. Néha szinte kívánom, hogy ne jöjjön többé vissza. Bizonyos dolgokban szégyenletesen gyáva vagyok.” (Dormándi László fordítása)

Ez a probléma azután sohasem hagyja el Vercors tollát: mi hát az ember voltaképpen? S a kérdés egy másikkal párosul az 1944 júli-

usában írt *L'Impuissance* (Tehetetlenség) című novellájában: van-e értelme a művészetnek, amikor „az egész földkerekségen mészárolnak és gyilkolnak”? Renaud Houlade hiába szegezi a háború embertelenségével szembe végtelen humanizmusát és szenvedélyes igazságkeresését. A történelem csak negatív tanítással szolgál számára; az író pedig lesújtó véleményét az emberről pesszimis-ta, saját maga által sem követett, nem is követhető erkölcsi leckével toldja meg: „Egyedül a művészet tartja bennem a reményt. A művészet megcáfolja Renaud-t. Láthatjuk, az ember valóban elég mocskos állat. Szerencsére a művészet, az önzetlen gondolat megváltja.

És mégis, e nap óta elvesztettem az olvasás örömét. De ennek magam vagyok az oka: nekem rossz a lelkiismeretem. Képeim, könyveim előtt lesütöm kicsit a szememet.

Mint a tolvaj, aki még nem edződött meg, és nem tudja nyugodt szívvel élvezni összerabolt kincseit.” (Balázs György fordítása)

Hogy Vercors mennyire távol állt attól, hogy a művészetet valóban menedékként tekintse, arra egyik legkitűnőbb kötete, a *Les Yeux et la lumière* (Szemek és fények) jó példa. Központi problémája a megalkuvás nélküli őszinteség és az irodalom pártossága. Így az egyik novellának költő-hőse a megszállás kellős közepén nem hajlandó a l'art pour l'art elefántcsonttoronyába zárkózni, visszautasítja az öncélú költészetet. A háború utáni évek sem kevernek derűsebb színt az író palettáján. Az ország ugyan már felocsúdott béna kábultságából, próbálja felejteni a borzalmakat - s vannak, akiknek ez túlságosan gyorsan sikerül – Vercors nem felejt. Megmarad Franciaország „élő lelkiismeretének”, ahogyan barátai nevezik. Újra meg újra figyelmeztet: ha ki is fulladt a harag, a veszély nem múlt el. 1945-ben beszédet intéz az amerikaiakhoz, amelyben a hirosimai bombázást ítéli el, ugyanakkor a német újra- felfegyverkezés ellen is többször felelelő szavát.

A *Les Armes de la nuit* (Az éjszaka fegyverei) részben már a felszabadulás után játszódik, de tematikailag a megszállást idéző novellákhoz tartozik. Ha a mesélést és a történést elválasztó idő nőtt is, a lidércnyomás nem csökken.



Pierre Cange, a koncentrációs táborból megtért lázári hős környezetének legnagyobb megdöbbenésére nem képes, nem is hajlandó beilleszkedni az új életbe. Menekülése családjától, Nicoletől, különös viselkedése bizonytalan találgatások forrása lesz, míg nem Pierre felfedi szörnyű titkát: a megszállás alatt az SS pribékek arra kényszerítették, hogy saját kezével hajítsa a tűzbe még eleven deportált-társát. Ettől kezdve ő maga halottnak érzi magát, mert „aki meghal, az még ember marad”, de benne a lelket ölték meg. „Mit tehet az ember a könyörtelen érzés ellen, amelyet Pierre ezekkel a szavakkal fejezett ki: »Elvesztettem emberi mivoltomat« Ki segítheti hozzá, hogy visszaszerezze – hacsak ő maga *nem*... Mit remélhetünk? Nem tudom. Nem tudom. Nem tudom.” (Rubin Péter fordítása)

A feleletet az író három évvel később a *La Puissance du Jourban* (A nappal hatalma) adja meg. Pierre Cange meggyógyul; az író mintegy felmenti, pillanatnyi megingásának nem lehet az ára önbecsülésének végérvényes elvesztése. De az ember mibenlétének problémája továbbra sem hagyja nyugodni Vercors-t. Művészetében az emberi természet definíciójának kérdése központi helyet kap.

Ebben a témakörben egyik legeredetibb írása a *Les Animaux dénaturés* (*Tropikomédia*). A *Tropikomédia* tematikájában ugyan szervesen illeszkedik Vercors művészi törekvéseinek egészébe, a mű mégis új oldaláról is megismerteti íróját: élcelődő, Voltaire *Candide*-jára vagy Huxley *Szép új világ*jára emlékeztető ironikus szellemességgel fűszerezi mondanivalóját. Az oknyomozás Vercors diákéveihez vezet. Kevesen tudják, hogy a grafikus Jean Bruller zenésznek sem volt utolsó. S minthogy zongoratudása szórakoztató készséggel is párosult, barátjával, Paul Silva Coronellel még music-hallban is fellépett. Igaz, hogy a közönség kifütyülte őket, az is igaz, hogy ugyancsak közösen írt humoros regényüknek sem volt sikere, noha Vercors humora elementáris. Aki látta rajzkiállítását, végiglapozta albumait, elolvasta a *Tropikomédiát*, ebben egy pillanatig sem kételkedik, jóllehet ekkorra már Vercors humora közelebb áll Swiftéhez, mint a rajzoló Jean Bruller-éhez.

Douglas, a *Tropikomédia* hőse fantasztikus kísérletet tesz: mindenáron el akarván érni az Ember fogalmának meghatározását, Ausztráliából Angliába visz egy félig majom, félig ember nő-tropit, majd annak gyerekét anyakönyvezteti és megöli. A bűnügyi eljárás során ahhoz, hogy Douglas ártatlanságát vagy bűnösségét bizonyítani lehessen, kétséget kizáróan meg kell állapítani: „...embe-  
rek-e a tropik, vagy majmok. Douglas bűnös-e, vagy üdvös cselekedetet vitt végbe?” A szakértők hosszas, „tudományos” magyarázatai természetesen csak arra alkalmasak, hogy a regény végén Frances, a női főszereplő összefoglalja: „A tropik ügye egy dologra legalább megtanított bennünket: »embernek lenni«, ez nem valami elviselendő állapotot jelent, hanem olyan méltóságot, amelyért meg kell harcolni.”

A regény mondanivalója ezekben a mondatokban teljeseedik ki, s az itt fölhangzó nemes pátosz már-már súlytalanná teszi több kritikus – részben jogos – bírálatát, miszerint Vercors állat és ember, külvilág és emberi természet között mechanikus módon szakadékot lát. Amit bírálni lehet és kell is Vercors-nál, inkább az, hogy a társadalmi bajok orvoslását – moralista hagyományokhoz híven – háttérbe szorítja nála az elvontabb, örök, az ember természetében rejtőző rossz boncolgatása.

Időben ugyan távolabb áll a *Tropikomédiától* az 1961-ben megjelenő *Sylva*, témájában és hangulatában azzal alkot egységet. De a két regény művészi színvonala igen eltérő. Míg az előző pompás lendületű, élvezetes olvasmány, ahol a filozófiai mélység kitűnő egységet alkot a villódzó szellemességgel, az utóbbi célkitűzéseiben jóval igénytelenebb, az érdekesség határán soha túl nem lépő – de nem egy helyütt azon innen maradó – bizarr történet.

Mint ahogy Albert Richwicknek nem sikerül - a regény egyik szereplőjének hasonlatával élve - felülmúlnia Higgins professzor teljesítményét, a rókából lett lányt társadalmi lénné alakítania, Vercors regénye is messze marad a *Pygmaliontól*, teljesen nélkülözi a shaw-i mű átütő erejét.

Ez a mű is érzékelteti: Vercors elsősorban novellista. Szinte azt mondhatnánk, minél rövidebb lélegzetű a vercors-i mű, annál tökéletesebb.

A *Ce jour-là* (Azon a napon) című - egyik legrövidebb - novellájában nincs egyetlen felesleges szó sem. Az elbeszélés néhány oldala arról szól, hogy egy apa elveszti feleségét, fia pedig édesanyját. De a kisfiú szeméből legördülő „harmatcseppekben” három félreisiklott élet tragédiája sűrűsödik össze.

Legutóbbi regényében, a *Le Radeau de la Méduse-ben* (*A Medúza tutajaja*) úgy tűnik, a moralizáló Vercors ezúttal háttérbe szorul, hogy a társadalom és az egyén konfliktusát helyezze előtérbe. Kár, hogy a kezdetben széles társadalomrajznak látszó kép végül is morális mozgatórugók vizsgálatára szűkül. Az „átkozott költőről”, az „enfant terrible”-ről kiderül, hogy alapjában véve konformista hajlamai vannak, és a látszólag polgári szemléletű hősből, Rémiből, partizánparancsnok lesz. Minthogy a ma emberének összeütközése a mai társadalom polgári erkölcsével a mű margójára szorul, a végső soron a benső fogantatású, az „emberi természetből” fakadó problémákhoz az egész mű csupán túlméretezett keretnek látszik, hacsak nem annak illusztrálása a regény, hogy az egyéniséget semmi sem képes megváltoztatni.

Ezen a ponton azonban *A Medúza tutajaja* visszalépést jelent Vercors korábbi művével, az 1958-ban megjelent *Sur ce rivage* (*Amerre a szél fúj*) című kisregényével szemben. Az egyik főszereplő ott is változtat – többször is – politikai magatartásán: előbb Pétain testőre, majd a „kétszínű játék összeomlása után” ráébred végzetes tévedésére, s Vauban néven ellenálló lesz. De míg Le Prêtre-t az események döbbentik rá arra, hogy hamis utat követett, Rémi esetében a történelmi motiváció teljesen hiányzik.

*A Medúza tutajával* a történet sem lép túl a novella keretein. Az olvasó benyomása az, hogy egy „felhígított” elbeszélést tart a kezében. A történetet a főhős monológ formájában mondja el, amelyet hol az őt hallgató orvosnő, hol maga az író szakít meg.

Az írói beavatkozás valamiképpen Roquentin naplójának megoldására emlékeztet. A „hiteles vallomás” minduntalan igazolása *Az undorban* azonban Sartre írói szándékát, az olvasónak a mesélő tudatába helyezését, csömörézésének felkeltését valósítja meg. Vercors ezúttal - úgy érezzük - nem tud ellenállni egy tetszetős technikai megoldás csábításának. Az író gyakori beavatkozása a mesé-

lés menetébe nem túlságosan indokolt, így a megtalált magneto-fonszalagokat kommentáló és a hiányokat kiegészítő írói technika mintegy külső díszítménnyé válik.

Ha csupán *A tenger csendje* kerül ki Vercors tolla alól, ma akkor is az élő francia irodalom egyik nagyjaként tartanánk számon. (Kétségtelen ugyan, hogy kisregényének művészi sikerét máig sem tudta felülmúlni.)

Vercors főerőssége a novella, amelyben szerencsésen ötvöződik az elkötelezett író pártossága és az emberi sors örök problémái iránti vonzalma. Bár időnként ez tereli Vercors figyelmét az elvontabb moralizálás felé, műveiben azonban sohasem az elszigetelt lény intézi „gyötrő kérdéseit az éghez”, hanem a történelem viharába lökött, emberi méltóságáért küszködő ember. Igaz, hogy a felelet sötét színekkel festi az ember múltját - Vercors témakörét ismerve ez természetes is -, jelenéről leginkább az Ellenállás idején szól, jövőjét pedig nemigen faggatja.

De Vercors még nem mondta ki az utolsó szót. *A Medúza tutajával* - ha nem is a legszerencsésebb kézzel nyúlt a témához - arra az útra lépett, amely talán a regény válsága helyett a regény újjászületését fogja igazolni, a jelen problémái előtt nem menekülő, hanem a visszasságokkal szembenéző, koráért felelősséget érző alkotó elkötelezettség jegyében.

(A francia irodalom a huszadik században II. kötet. Gondolat Kiadó, Budapest, 1974)



# ÍRÓ FILOZÓFUS – JEAN-PAUL SARTRE

---

## Filozófia és esztétikum Jean-Paul Sartre műveiben

---

Egy regényíró műveit a kritika nem ritkán a legellentmondóbb véleményekkel fogadja. A kitörő lelkesedéstől a fanyalgó elismerésen át a legteljesebb elutasításig. S a legnagyobb művészek sem mentesek ettől. Az már kevésbé általános jelenség, hogy a vitát nem elsősorban a mű esztétikai értékeinek igenlése vagy tagadása váltja ki, hanem magát a műfajt kérdőjelezzik meg a kritikusok.

Sartre esetében a kritikai fogadtatás a legváltozatosabb. Míg egyesek elismerik művészi érdemeit, ám regényeit műfajilag megkérdőjelezzik, s a filozófiai esszé kategóriájába utalják (főleg *Az undort*), mások a kor nagy regényei közé sorolják Sartre regényeit, ismét mások az írói vénát hiányolják nála.<sup>1</sup>

Valahány elutasító vélemény azon alapul, hogy Sartre regényei nem felelnek meg egy bizonyos kritikai norma követelményeinek. S ez a norma a hagyományos regény kategóriáiban gondolkodó kritikusok által fogalmazódik meg.

Henri Bonnet általában beszélve az irodalmi műről, s azt az esztétikum felől közelítve meg, joggal állapítja meg, hogy Racine katólicizmusa, Balzac konzervativizmusa, Romain Roland marxizmusa mit sem változtat azon, hogy valamennyien nagy művészek voltak, mivel esztétikájukat nem rendelték alá vallási, politikai vagy filozófiai nézeteiknek. Fejtegetéseinek az egzisztencialista iro-

dalomra vonatkozó részében Bonnet arra a konklúzióra jut, hogy az egzisztencialista irodalom abban az esetben tarthat igényt az irodalom rangjára, amennyiben a filozófia és a művészet egységet tud alkotni, s az apológia nem kerekedik felül az esztétikumon.<sup>2</sup>

E tanulmány célja pontosan Sartre első megjelent regényének, *Az undornak* alapján annak megvizsgálása, mennyiben felel meg a sartre-i regény a regényművészet esztétikai követelményeinek, mennyiben filozófikus mű, s mennyi hagyományozódott a hagyományos regény kelléktárából, s mennyi a modernnek része Sartre regényművészetében, s mennyi eredeti új vonással gazdagítja a regényirodalmat.

A *Mi az irodalomban* Sartre részletesen kifejti nézeteit a regényírásról, a befogadóról, az író helyzetéről.<sup>3</sup> Ám az egyes művek megítélésében óvakodni kell az itt lefektetett általánosításoktól.

Egyes kritikusok szívesen interpretálják *Az undort* Heidegger filozófiájának egyszerű vulgarizálásaként, ugyanakkor az utolsó lapokon Husserl *Formale und Transzendente Logik* című művének azon tételét látják illusztrálva, amely az „Essenz” és „Existenz” fogalmát állítja szembe. Mások a heideggeri „Überdurf” kifejtését látják az undorban. Jean Guiguet *Az undort* Camus *Közönyével* összevetve az előbbi „igazi regénynek” nevezi, míg Sartre művére a megbélyegző tézisregény címkét akasztja. Míg az előbbi regényben dicséri Meursault egészséges szenzualitását, Roquentin morbid obskurizmusát mesterkéltnek tartja, majd így összegzi véleményét: „A *Közöny* egzisztencialista regény, *Az undor* pedig csupán megregényesített egzisztencializmus.”<sup>4</sup> Claude-Edmonde Magny a *Les Sandales d'Empédocle* című kötetében mintegy átmenetként kezeli *Az undort* a regény és a filozófiai esszé között. A kritikus számára az alapvető dilemma – amit Sartre dilemmájának nevez –, hogy vagy irodalmi műként kezeljük *Az undort*, s ebben az esetben az író egyoldalú véleménye elfogadható, ám ekkor konklúziói nem tarthatnak igényt egyetemes érvényűsége, avagy amennyiben filozófiáról van szó, nem irodalmi eljárásokat, hanem logikai érveket vár az olvasó. Magny szerint Sartre hol az egyik, hol a másik regiszteren játszik. Egyrészt Roquentin naplója olyannyira filozófikus hangvételű – mondja a kritikus – hogy Gabriel Marcel „*Jour-*

nal *Métaphysique* című művének műfajára emlékeztet, máskor pedig Roquentin, az ember regényes kalandját olvassuk, amely mintegy függetlenedik az előző eszmefuttatásoktól. Claude-Edmonde Magny legfőbb kifogása itt az, hogy a hős fenomenológiai és metafizikai élménye csak ritkán esik egybe a pszichológiai élményekkel.<sup>5</sup>

Magny hiányérzete világosan utal a regénnyel általában és különösképpen a hőssel szemben támasztott kritérium számonkérésére: nevezetesen a hős lélektani motiváltságát hiányolja, valamint a karakter egységét. Bár egyiket sem mondja ki a kritikus, hisz pontosan ő hívja fel a figyelmet egyik nagyon is figyelemre méltó könyvében az amerikai regényről a jellem, a hős ábrázolásának megváltoztatására a modern regényben<sup>6</sup>, mégis, mintha itt megfeleledkezne arról is, hogy Sartre egyik legfőbb törekvése a lélektani regény pszichologizálásától való megszabadulás, ami filozófiája fenomenologikus vonásainak egyenes következménye.

A kritika másik táborába azok tartoznak, akik valódi regényként kezelik *Az undort*. Brian T. Fitch azokkal vitatkozik, akik *Az undor* hősének, Roquentinnek „létezésében” kételkednek, s pusztán Sartre filozófiai szócsöveként kezelik. Fitch azzal érvel, hogy a fiziológiai élmények révén Roquentin szubjektív benyomásaira helyeződik a hangsúly, következésképpen az így leírt élmény pontosan abból veszt, ami filozofikussá tenné a művet: egyetemességéből. S ez lenne *Az undor* autentikus regény voltának legfőbb bizonyítéka, mivel – mondja Fitch – minél egyedibbnek fogja fel a hős társadalmi helyzetét, annál igazibbnak látja az olvasó a hőst. „Nem kételkedünk egy ilyen egyén létezésében – vonja le Fitch a konklúziót –, hanem pontosan egyetemességében nem hiszünk.”<sup>7</sup>

Fitch érvelése inkább a mű tézisregény voltának igazolása mellett szólhatna, hisz Sartre maga egyetemesnek vallja az undor érzését. Az pedig, hogy a mű elvont meditációnak készült *Melancholia* címmel, s csupán Simone de Beauvoir tanácsára lett regény, szintén azok érvelését látszik igazolni, akik a mű filozófiai oldalát emelik ki.<sup>8</sup>

Michel Contat és Michel Rybalka rámutatnak arra, hogy *Az undor* filozófiai regényként való kezelése nagyrészt abból adódik,



hogy Simone de Beauvoir *A kor hatalmában* Sartre azon tényleges szándékáról számol be, hogy „irodalmi formában metafizikai igazságokat és érzelmeket fejezzon ki”.<sup>9</sup> Anélkül, hogy minősítenék *Az undor* műfaját, a szerzők úgy fogják fel mint ami: „... egyrészt egy kutatás, amelyben Sartre felfedi magát egészében, másrészt egy átmeneti mű, amely még mielőtt 1938-ban kötetben megjelent volna, gondolkodásában már egy túlhaladott stádiumot jelent.”<sup>10</sup>

A fenti megjegyzés mindkét vonatkozása figyelemre méltó. Egyrészt Sartre 1938 körüli énjére utalnak, másrészt arra figyelmeztetnek a sorok, hogy *Az undor* Sartre fejlődésének egy szakaszaként kell kezelnünk. Hogy mennyiben lezárt szakasról van szó, és mennyi a folytonosság életművében, arról a továbbiakban még szólunk. De már itt jegyezzük meg, hogy csupán túlhaladott, de nem megtagadott gondolatról van szó, hisz Sartre sohasem tagadta meg amit *Az undorban* írt, de művével szembeni magatartása, s főleg Roquentinnel kapcsolatos véleménye az évek során jelentősen változott. „Ami hiányzott belőlem, az a valóságérzék. Azóta megváltoztam. Megismertem lassan a valóságot. Láttam gyerekeket éhen halni. *Egy haldokló gyermekkel szemben Az undornak nincs jelentősége.*”<sup>11</sup> (Kiemelés tőlem, MM). Ugyanerről, de most azonosulásáról is vall 1963-ban *A szavakban*: „Harminc éves koromban sikerült azt a szép teljesítményt véghezvinnem, hogy megírtam *Az undorban* – méghozzá nagyon őszintén, elhihetik – embertársaim semmivel sem indokolható, kesernyős vegetálását, a magamét pedig teljesen elválasztottam ettől. Roquentin én voltam, saját életem szövetét mutattam meg benne kíméletlenül; de ugyanakkor én voltam a kiválasztott, a poklok krónikása is, üvegből és acélból készült fotomikroszkóp voltam, amely saját protoplazmás kocsonyás anyagát vizsgálja.”<sup>12</sup>

*Az undor* filozófiai vonatkozásai vitathatatlanok. Arra vonatkozóan pedig, hogy mennyiben kerül előtérbe az esztétikum, mennyiben regény a mű, mennyiben áll meg saját lábán és él a filozófiai megfontolások nélkül is önálló életet, a továbbiak rámutatnak.

Az is bizonyos, hogy *Az undor* regényként való kezelését megnehezítette, hogy a mű valójában teljes szakítást jelent a hagyó-

mányos regénnyel szemben, s nem csupán a XIX. század első felének Balzac vagy Dickens által fémjelzett műfajától, de a naturalista regénytől is éppoly távol áll, mint valamennyi, a jellemre épülő regénytől.

Annak dacára, hogy kiadója, Gallimard nem számít anyagi sikerre, *Az undor* az olvasók körében jó fogadtatásra talál, ámbar a kritika – a fentiek miatt – semmiféle irodalmi díjat nem mer odaítélni Sartre-nak.

Az álnapló írója s egyben a regény „hőse”, Roquentin előéletéről csupán „a kiadó megjegyzéséből” tudunk meg néhány sovány adatot. Azt, hogy „miután hosszabb utazást tett Közép-Európában, Észak-Afrikában és Távolkeleten”, már három éve Bouvilleban él, hogy itt fejezze be történelmi kutatásait egy bizonyos Rollebon márkiról. Szállodai szobájában határozza el, hogy naplót vezet, „hogyan tisztán lásson”. Élete jelentéktelen, lényegében mi sem történik vele, ami valamennyire is regénybe illő lenne. Eszik, iszik a panzió éttermében, a városi könyvtárban dolgozik, órákat tölt a kávéházban, és hosszú sétákat tesz Bouville utcáin. Barátai nincsenek, idegen az idegenek között, a városi polgárok között, akik egymást kalapemeléssel köszöntik, legfeljebb az autodidaktával vált időnként szót, ám számára Ogier P., az autodidakta, inkább társaság, semhogy társ lenne. Időnként szeretkezik a Vasutasok-vendéglőjének tulajdonosnőjével, de beszélni alig-alig beszélnek. Ha összehasonlítjuk a *Közöny* és *Az undor* indítását, a különbség szembeűnő: míg Camus regényében Meursault – bár élete szürke és meglehetősen eseménytelen – kezdetben semmi esetre sem magányos, s főleg ő maga nem érzi magát magányosnak, mondhatnánk, primitív harmóniában, de harmóniában él környezetével. Ezzel szemben Roquentin már eleve magányos, élete eleve abszurd. S az indításnak különös jelentőséget tulajdoníthatunk az abszurd felfedezésének különbsége tekintetében is. Hisz Meursault-nak egy gyilkosságot kell majd elkövetnie ahhoz, hogy élete, majd a lét abszurdítására rádöbbenjen, míg Roquentin hosszas ontológiai fejtegetéseken át jut el az abszurd érzésének felfedezéséig, majd kimondásáig.

A gondolati regény önmaga leszűkíti a cselekvés szféráját. Roquentin esetében a regény cselekménye még tovább szegé-

nyedik azzal, hogy élete úgyszólván teljesen eseménytelen, üres. És maga a könyv nem más, mint ennek az ürességnek a felfedezése, ami lélektanilag az undor érzésében manifesztálódik.

Az első lényeges megállapítás tehát, hogy Roquentin magányos, kívülálló, idegen. Két dátum, amely némi magyarázatot ad, s nem kevésbé válthat ki csodálkozást Sartre életművének ismeretében: 1932, amely a „napló” írásának hozzátvetőleges éve, s 1938, *Az undor* megjelenésének dátuma, öt évvel Hitler hatalomra jutása után és egy évvel a második világháború kitörése előtt. Nos, 1938, amikor Roquentin naplóját írja, még lehetővé teszi számára a kívülállást, a szemlélődő magatartást, hisz a francia társadalom a gazdasági világválságot még nem érzi közvetlenül, Roquentin apolitikus, idegensége jószerével elfogadható. Ám mit szóljunk az író apolitikusságáról? Egyrészt, mint már említettük, a mű megjelenésének idején Sartre már meghaladta *Az undor* világát, másrészt tegyük hozzá, hogy az eredeti filozófiai eszmefuttatást, amelyből *Az undor* végül is elkészül, Sartre már 1931-ben elkezdte írni.

Roquentin idegensége nem csupán az emberek között nyilvánvaló, az őt körülvevő tárgyak is idegenek számára. Végül Roquentin saját magától is idegen, saját kezét is úgy szemléli, mint valami külső tárgyat.

A külső világtól és önmagától is idegen Roquentin kapcsolatát a többiekkel nem lenne helyes *A Lét és a Semmi* filozófiájának alapján magyarázni, bár ezt igen sok kritikus megteszi. Hisz bármennyire is szoros a kapcsolat Sartre filozófiája és *Az undor* között, az Én és a Másik kapcsolatának filozófiai megfogalmazására csak később kerül sor. Roquentinnek egyedül kell megvívnia harcát önmagával. A Másik tekintetének birtokba vevő, tárgyiasítani kívánó hatalma ellen még nem kell védekeznie, mint ahogy „a pokol a többiek” egymást marcangoló világa is csupán később kerül előtérbe Sartre filozófiájában és művészetében. Így Campbell meghatározása sem lehet érvényes Roquentin világára; „Sartre számára – írja Campbell – ami a Másikat megkülönbözteti egy testet öltött tárgytól, az a tekintet, amely azt jelenti számomra, hogy a Másik is egy önmagában-való lét, amely ugyanúgy lát engem, mint

ahogyan én látom őt. A mások tekintete lelkének és testének összekötő kapcsa.”<sup>13</sup>

Sartre egzisztencializmusának Roquentin a legtisztább képviselője. Rá teljesen illik az, amit Márkus György és Tordai Zádor így fogalmaz meg: „... az egzisztencializmus alaptételéből ered... az egyént csak mint egyént hajlandó felfogni.”<sup>14</sup>

Roquentin figurájának egysége, ennél fogva a regény egységes volta is nagyrészt pontosan annak köszönhető, hogy itt a sartré szabadságelmélet még a teljes szubjektivitás jegyében fogant, nem színezi sem a szituáció, sem az elkötelezettség gondolata, ami ugyan Sartre mint filozófus és politikus pozitív fejlődését jelenti, ugyanakkor azonban mindazok a problémák, amelyek filozófiai szinten az egzisztencializmus és a marxizmus összeegyeztetési kísérletéből származó kérdéseket felvetik, a regény szintjén az esztétikai koherencia rovására mennek, amint ezt *A szabadság útjainak* problémaköre és magának a műnek sorsa is mutatja.

Ám érdemes itt egy pillanatra elidőzni *A Lét és a Semmiben* kifejtett problémánál, az Én és a Másik kapcsolatánál. „A kettő viszonyának a lényege Sartre szerint a pillantás, amellyel a .. Másik engem néz, sőt már az is, amellyel a *világot* nézi... A Másik ugyanis pillantását énám is irányítja, ezáltal beépít a maga világképébe és ezzel engem mintegy tárgyiasít.”<sup>15</sup>

De pontosan a fenti sorok világítanak rá a legjobban arra a lényeges pontra, ahol Roquentin világa egyelőre elkülönül mindentől, s a teljes magányosságra szűkül. Hisz *Az undorban* még szó sincs arról, hogy a Másik tekintete tárgyiasítani kívánná az Ént, sem arról a konfliktusról, amelyről majd *A Lét és a Semmi* beszél, s amely művészi formában *A legyekben* jelentkezik, ahol Garcia Oresztesz tekintete révén gyáva lesz, mert a Másik „így akarja”. Míg Oresztesz számára a Másik elengedhetetlen ahhoz, hogy önmagát meg tudja határozni, s a *Zárt tárgyalásban* önmagunkról mit sem tudunk a Másik jelenléte nélkül, addig Roquentinnek nincs szüksége a Másikra ahhoz, hogy a világról, önmagáról megszerezze tapasztalatait, hogy rádöbbenjen a világ abszurditására, sőt, ebben teljes magányossága csak segíti.

Azt mondhatnánk, hogy Roquentin számára a tárgyak jelentik azt, amit a *Zárt tárgyalásban* a Másik, a többiek, Roquentin a tárgyak kapcsán fedezi fel a világ abszurditását, ugyanakkor *Az undor* világában az ember státusa mit sem különbözik a tárgyakétól. Roquentin számára a létező világot nem a logika, pusztán a kontingencia jellemzi. Ennélfogva létéből hiányzik a szükségszerűség, létezni annyi, mint „être là”: „Az esetlegesség a lényeg. Amivel azt akarom mondani, hogy a létezés, már meghatározása szerint is, nem azonos a szükségszerűséggel. Létezni annyi, mint itt lenni, egyszerűen csak annyi;..”<sup>16</sup>

Az „être là” esztétikája, amely az új regényben pontosabban Alain Robbe-Grillet regényeiben fogalmazódik meg majd a legtisztább formában, éppúgy jellemző a tárgy világára, mint az élőkére. Ily módon a tárgyak elvesztik funkciójukat, szerepüket, s önmagukra vannak utalva. Ahogyan a hős szerepe összezsugorodik, úgy érik el a tárgyak „nagykorúságukat”; ugyanakkor *Az undorban* megszűnnek hasznosnak vagy kártékonyknak lenni, ami nem más, mint a fenomenológián alapuló tárgylátás, amely megfosztja azokat használati értéküktől, egyúttal önállósítja őket: „... a dolgok pontosan azonosak azzal, aminek látszanak – és mögöttük... mögöttük nincs semmi.”<sup>17</sup>

A kavics – az undor mint egyetemes érzés kiváltójának első élmenye – éppúgy „felesleges”, mint amennyire elszigetelt a többi tárgytól és az embertől, aki még nem lép vele semmiféle kapcsolatba, nehogy „bepiszkolódjék”: „A kavics lapos volt, egyik oldala teljesen száraz, a másik nedves és sáros. A szélét fogtam, szétterpesztett ujjakkal, hogy ne mocskoljam be a kezem.”<sup>18</sup>

Az ember pedig, a világba vetett ember, dolog a többi dolog között, s ugyanúgy, mint a tárgyak, felesleges. Felesleges dolgok között felesleges lény: „...nekem sehol sincs helyem; felesleges vagyok.”<sup>19</sup> „Fölösleges: ez volt az egyetlen kapcsolat, amit fölállíthattam magamban a fák, a rács, a kavicsok között... Fölösleges a gesztenyefa, ott, szemben velem, kissé balra, fölösleges a Velléda-szobor... És én – én, aki erőtlenül, bágyadtan, szemérmetlenül ültem, emésztettem, és komor gondolatokat forgattam a fejemben, fölösleges voltam én is.”<sup>20</sup>

Ami *Az undort* „megmenti” a tézisregény elnevezéstől, első-sorban az lehet, hogy Sartre nem filozófiai tételeit illusztrálja Roquentin undorának, feleslegességének megmutatásával, hanem Roquentin tényleges tapasztalatait tárja elénk, s a filozófia csupán követi, s nem megelőzi az élményt. Ez az élmény mindannyiszor a tárgyakkal való közvetlen kapcsolatból indul ki. S a tárgyak legfontosabb tulajdonsága a viszkozitás.

Roquentin undor-élményeinek elemzését Jean Guiguet prousti-bergsoni fejtegetésnek tartja mintegy a regény hetvenötödik lap-jáig, ahonnan – mint mondja a kritikus – tisztán egzisztencia-lista jelentést kap az undor.<sup>21</sup> Ha Proust és Bergson módszerével nem is azonosítanánk Sartre eljárását, abban mindenképpen iga-za van Guiguet-nek, hogy a mű első részében magát a jelenséget írja le Sartre, s csupán később vonja le filozófiai következtetéseit, ami ismét csak annak bizonyítéka, hogy nem tézisregényről van szó. Ami pedig a filozófiai következtetéseket illeti, azt a tíz oldalt, ahol Roquentin a gesztenyefa gyökerével való azonosulásig jut el, Guiguet igen kevésbé meggyőzőnek tartja: „Ez a gyökér Descartes kályhájának felel meg. Ez előtt a gyökér előtt Roquentin-Sartre tíz oldalon fejt ki axiómáját: „Undorom van, tehát létezem.” – írja a kritikus maliciózan.<sup>22</sup> Az undor valóban nem más, mint annak érzete, hogy az ember létezik, ugyanakkor a lét magára a létezés ér-zetére korlátozódik, másrészt annak érzetére, hogy minden léte-zik.<sup>23</sup> De az undor azt az émelygést is kifejezi, amely a szükségsze-rűség teljes hiányának láttán elfogja Roquentint, ugyanakkor egy-fajta szabadságot is jelent, ami a létre jellemző.

Amikor Roquentin eljut undorának filozófiai megfogalmazásig, alapvető életérzését is kimondja, s ez az abszurditás (a fordítás-ban: képtelenség) érzése: „A képtelenség szó most születik meg tollam alatt; az imént, a parkban még nem találtam meg, igaz, nem is kerestem, nem volt szükségem rá: szavak nélkül gondol-kodtam a dolgokról, a dolgokkal. A képtelenség nem egy gondol-lat volt, amely megszületett agyamban, nem is egy hang sugalla-ta, hanem az a hosszú, döglött kígyó lábamnál, az a fa-kígyó. Kí-gyó vagy pata vagy gyökér vagy keselyűkarom, mindegy. S noha semmit sem fogalmaztam meg tisztán, megértettem, hogy ráta-

láltam a létezés kulcsára, undoraim kulcsára, életem kulcsára. S csakugyan, mindaz, amit azután felfogtam, visszavezethető erre az alapvető képtelenségre.”<sup>24</sup>

Mindez egyetlen alapvető érzésre vezethető vissza: az unalom érzésére. S valóban, Roquentin már az első lapoktól lépten-nyomon konstatálja „unalmát”: „A szobrot visszataszítónak, ostobának látam, és éreztem, hogy rettenetesen unatkozom.”<sup>25</sup>

Talán pontosan az unalom lesz, ami az embert megkülönbözteti az őt körülvevő tárgytól *Az undorban*.

Ha a másik, a tekintet problematikája *Az undorban* még nem vetődik fel úgy, ahogyan a *A Lét és a Semmiben* megfogalmazódik majd, és praxissá válik *A legyekről*, az abszurd életérzés megfogalmazása szinte szó szerint megegyezik *A Lét és a Semmi* megfelelő kitételével: „Minden létező ok nélkül születik, gyöngeségből él tovább, és véletlenül hal meg.” – olvassuk *Az undorban*.<sup>26</sup> *A Lét és a Semmi* pedig így fogalmaz: „A Lét értelem nélkül, ok nélkül, szükségszerűség nélkül van”.<sup>27</sup>

Az abszurd életérzése és az ember szabadsága egyazon tőről fakad *Az undorban*. S ezen a ponton is elválnak Meursault és Roquentin életérzése, illetve Camus és Sartre felfogása az abszurdról. Mert noha mindketten egyetemes érvényűnek mutatják, az abszurd Camus-nél abszolút érvényű, míg Sartre-nál relatív, s így lenne lehetőség az abszurd legyőzésére, ám az egyén szabadsága sem tudja ezt feloldani, sőt, az elkötelezettség megjelenésével sem oldódik meg majd a kérdés, csupán bonyolódik.

Roquentin magányossága teljes. A kommunikáció Sartre-nál filozófiai akadályba ütközik, következésképpen a kommunikációt axiómaként feltételező szerelem hiánya is nyilvánvaló *Az undorban*. Valóban, Roquentinnek csupán alkalmi kapcsolatai vannak, amelyek kimerülnek a pusztaszeretkezésben: „Igaz, itt van Françoise, a Vasutasok-vendéglőjének tulajdonosnője. De hát beszél-e vele? Néha, vacsora után, ha egy korsó sört hoz, megkérdelem: „Ráér ma este?”

Sohasem mond nemet, és én követem valamelyik első emeleti nagy szobába: ezeket a szobákat órára vagy napra szokta bér-

be adni. Ilyenkor nem fizetek: a kosztba, kvártélyba a szeretkezés is beleszámít. Françoise élvezi (naponta szüksége van egy férfir, rajtam kívül sokan akadnak még), én pedig megtisztulok némely melankóliáktól, amelyeknek okait alaposan ismerem. De szót alig váltunk. Mire volna jó?”<sup>28</sup>

„Roquentin csupán a nyitánya azoknak a személyeknek, akik Sartre-nál a test mélységes undorát kifejezik. „*A szabadság útjainak* szereplői ugyanezeket a szimptómákat mutatják fel” (...) írja Marie Denise Boros.<sup>29</sup> Valóban, Daniel házassága Marcelle-el sokkal inkább egy tökéletes action gratuite, mint egy házasság, hisz Daniel homoszexuális. Boris a *Férfikorban* semmi örömet nem talál Lolával való kapcsolatában, az *Intimitásban* Lulu egyenesen undorodik a szerelmi aktustól. Ám ha a szerelem lehetetlensége nyilvánvaló is Sartre világában, Roquentin magányossága, érzelmi sivársága nem azonosítható *A szabadság útjai* vagy a sartre-i drámák szerelmi konfliktus-helyzeteivel. Hisz Roquentin kapcsolata a Másikkal a szerelemben – illetve a szeretkezésben – sem a konfliktuson alapul. A Másik ellenében megvédendő szabadság gondolata *Az undorban* még nem nyilvánvaló.

A személyiség elszürkülése, egysíkúvá válása nem csupán a kommunikáció hiányából, Roquentin magányából fakad – persze azzal szoros összefüggésben áll minden. A személyiség bezártságát, magányát fejezi ki a tér és az idő egyfajta zártsága is, beszűkülése. A jelen mint egyedül létező vallása és annak gyakorlata lényegében ugyanannak a fenomenológias szemléletnek megfogalmazódása az idő síkján, mint amelyik azt mondhatja Roquentinnel, hogy a dolgok pontosan azonosak azzal, aminek látszanak. *Az undor* időtechnikájának megítélésében a kritika egyetért abban, hogy a jelen idő kizárólagos használata a diszkontinuitás kifejezője, amely megfosztja a művet időbeliségétől. Ugyanakkor ennek a ténynek interpretálását esetenként meg kell kérdőjeleznünk, hisz nagyon is elégtelen magyarázat a jelen idő kizárólagos használatára az, hogy ezáltal mintegy a születő gondolat költői kifejtésének vagyunk tanúi.<sup>30</sup> Az is csupán tény és nem magyarázat, hogy ahhoz, hogy Roquentin a múltat és a jövőt fürkéssze, el kellene fordítania tekintetét a jelenből.<sup>31</sup> Na-



gyon is indokolt ugyanakkor az a megállapítás, hogy a diszkontinuitás az abszurd kifejezése.<sup>32</sup> Tegyük hozzá, hogy a múlttól és jövőtől megfosztott idő egyben a történelem tagadásának lehetőségét is magában rejtí, s bármennyire is ostorozza később maga Sartre a strukturalizmus és az új regény történelemtagadó magatartását, pontosan *Az undor* lesz az „itt és most” esztétika legközvetlenebb elődje.

A múlttól és jövőtől megfosztott idő Sartre szerint is a modernnek egyik jellemző vonása.<sup>33</sup> Maradna *Az undorban* egyedül a napló mint egyetlen formai biztosíték arra, hogy az író a hagyományos regényből legalább a kronológiai sorrendet átmentse. Látszólag a dátumozás biztosítja is ezt az időrendiséget. Ám Roquentin naplója semmivel sem jelent kevesebb problémát, mint Meursault-é, amelyikről oly sok vita folyt.<sup>34</sup> Roquentin naplójának formai kérdéseivel ugyanakkor – tudásunk szerint – a kritika alig foglalkozott, holott korántsem formai problémákról van itt szó. Annál jelentősebbnek tartjuk Denis Hollier megállapításait, amelyek – igaz, hogy konklúziói más irányúak lesznek – számunkra roppant tanulságosak.

A napló, a XVIII. század irodalmának kedvelt formája, amelynek „hitelességét” Sartre lapalji jegyzetekkel, a „kiadó megjegyzésével”, dátum nélküli lappal, bizonytalan, rosszul olvasható bejegyzések valószínűsítésével igazolja, ugyanakkor alkalmat kerít olyan életrajzi vonatkozások elmondására, amelyek az egyes szám első személyű elbeszélésben egyébként nehezen helyezhetők el. Végül mintegy módszertani útmutatót is ad itt az író.

Ám az olvasó, s a kritika sem figyelt fel arra – s ebben lesz Denis Holier nagy érdeme –, hogy Roquentin naplójában sokkal több a következetlenség a kronológiában, mint a „korrekt” dátumozás.<sup>35</sup> Denis Hollier oldalakon át elemzi azokat a „pontatlanságokat”, „tévedéseket”, „hanyagságokat”, amelyek összességükben a látszólagos kronológiai rend teljes megbontásához vezetnek, majd konklúzióként megállapítja, hogy Roquentin az általa bejelölt időtartam alatt semmiképpen sem lenne képes fizikailag leírni azt, amit a napló tartalmaz, legfeljebb szóbeli elmondásra lenne elegendő a megjelölt idő.<sup>36</sup> Másik lényeges megállapítá-

sa Hollier-nek, hogy *Az undor* jelen ideje az időbeliség hiánya. Ez igaz. Azonban az a megállapítás, hogy a számtalan következtetlenség a kronológiában „hanyagság”, az író tévedése lenne, aligha állja meg a helyét. Nem tételezhető fel ez a felületesség Sartre részéről, aki nem hogy felületesen vagy akár csak könnyedén írt volna. Maga is írja *A szavakban*, hogy könyveit verejtékes munkával izzadja ki magából. Sokkal inkább arról van szó, hogy Sartre egyszerűen nem törődött azzal, hogy a „napló” dátumozása mögött tényleges időbeliség húzódik-e meg. Azt viszont ugyancsak jól látja Hollier, hogy az említett okok miatt Sartre időtechnikája a látszólagos kronológia ellenére sokkal közelebb áll a faulkneri regényhez, mint a XVIII. századi előzményekhez.

Azt mondtuk, hogy Sartre a *Situations*-ban a múlttól és jövőtől megfosztott időt a modernnek sajátjának tekinti. Most tegyük hozzá azt a sartre-i megállapítást, ugyanebből a tanulmányból, amely *Az undor* kronológiai következtetlenségeire is magyarázatot adhat: „... .ha az eljárás, amelyet Faulkner alkalmaz legelőször is az időbeliség tagadásának tűnne, annak csupán az az oka, hogy az időbeliséget összetévesztjük a kronológiával.”<sup>37</sup>

Nem elhanyagolható tény, hogy az idézett cikk, *Faulkner és az időbeliség*, szinte egy időben jelenik meg *Az undorral*, s az, hogy ebben a cikkben Sartre lényegében megfogalmazza *A Lét és a Semmi* időkoncepciójának alapjait is. „... .a nagy kortárs írók legtöbbször, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, a maguk módján egytől egyig megkísérelték megcsonkítani az időt. Egyesek a múlttól és a jövőtől fosztották meg, hogy a pillanat pusztául intuíciójára szűkítsék; mások, mint Don Passos, lezárt, halott emléket csináltak belőle. Proust és Faulkner egyszerűen lefejezték, levágták róla a jövőt, azaz a szabadság és a tettek dimenzióját.” – írja Sartre.<sup>38</sup> De mi mást tett ő maga *Az undorban*? Ezt a problémát Sartre maga is érezhette, mert az ellentmondást úgy akarja feloldani, hogy Heideggerre hivatkozva bírálja Faulknernél, hogy nem tudja „időbelivé tenni magát”, hogy a „faulkneri emberben ... hiányoznak a lehetőségek”, s míg azonosítja magát Faulknerrel abban, hogy mindkettőjük „szemében a jövő el van zárva”, saját maga számára „a jövő akkor is jövő, ha el van zárva

előlünk”, míg Faulknernél ez nem így van. Ám ez fából vaskarika. Sartre akarata ellenére lesz időtechnikájában is modern. Ez filozófiájának egyenes következménye, s már itt feltűnnek azok az ellentmondások, amelyek feloldási kísérlete során lépten-nyomon önmagával kerül Sartre ellentmondásba.

*Az undor* megírásakor kétségkívül a könyv jelentette Sartre számára – s már kora gyermekségétől kezdve – az egyedüli biztos támpontot a létben. De ekkor már távolodóban van a betű gyermekkori varázsától s még távol attól az időtől, amikor tollát kardnak tekinti.

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> Vö. R.–M. Albérès: Jean-Paul Sartre. Classiques du XX<sup>e</sup> siècle. Editions Universitaires, 1953. 28. Gaëtan Picon: Usage de la lecture II. Editions Mercure de France, 1961. 79. Annie Leclerc: De Roquentin à Mathieu. In: Sartre Aujourd’hui. L’Arc N° 30, octobre, 1966. 71. Claude-Edmonde Magny: Le Temps de la réflexion. Jean-Paul Sartre et la littérature. Esprit, N° 141, avril 1948. 703.
- <sup>2</sup> Henri Bonnet: De Malherbe à Sartre. Essai sur les progrès de la conscience esthétique. Librairie Nizet, Paris, 1964. 127.
- <sup>3</sup> Jean Paul Sartre: Mi az irodalom? Válogatta Dobossy László. Fordította Nagy Géza, Vígh Árpád. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.
- <sup>4</sup> Jean Guiguet: Deux romans existentialistes: La Nausée et l’Etranger. The French review, vol. XXIII. octobre 1949. No 1. 91.
- <sup>5</sup> Claude-Edmonde Magny: Les Sandales d’Empédocle, 167–168.
- <sup>6</sup> Vö. Claude-Edmonde Magny: L’âge du roman américain. Editions de Seuil, 1948.
- <sup>7</sup> Brian T. Fith: Le Sentiment d’étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir, Editions Minard. Lettres Modernes, Paris, 1964.
- <sup>8</sup> A mű genezisére vonatkozóan vö. Michel Contat–Michel Rybalka: Les Ecrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée. Editions Gallimard, 1970. 62–63. Itt jegyezzük meg, hogy Camus más vonatkozásban vonja meg a műtől a „regény státusát”: „... a könyv nem regénynek, inkább monológ-nak tűnik.” – írja Az undorról az Alger républicain 1938. október 20-i számában.
- <sup>9</sup> Vö. Michel Contat–Michel Rybalka: i. m., 63.
- <sup>10</sup> Uo.
- <sup>11</sup> Uo. 64.
- <sup>12</sup> Jean-Paul Sartre: Egy vezér gyermekkora. A fal. A szavak. Fordította Justus Pál. Európa zsebkönyvek, 1982. 298.
- <sup>13</sup> Robert Campbell: Jean Paul Sartre ou une littérature philosophique. Editions Pierre Ardent, Paris, 1945. 124.

- 14 Márkus György–Tordai Zádor: Irányzatok a mai polgári filozófiában. Gondolat Kiadó, 1964. 91.
- 15 Uo. 91–92.
- 16 Jean-Paul Sartre: Az undor. Fordította: Réz Pál. Magvető Kiadó, Budapest, 1968. 28.
- 17 Uo. 168–169.
- 18 Uo. 21.
- 19 Uo. 210.
- 20 Uo. 220.
- 21 Vö. Jean Guiguet: i. m., 88.
- 22 Uo.
- 23 Vö. Francis Jeanson: Sartre par Lui-même. „Ecrivains de toujours” aux éditions du Seuil, 1957. 124.
- 24 Az undor, 221.
- 25 Az undor, 26.
- 26 Uo. 229.
- 27 Jean-Paul Sartre: L’Être et le Néant. Ed. Gallimard, Paris, 1943. 713.
- 28 Az undor, 28.
- 29 Marie-Denise Boros: L’Antinaturalisme des personnages de Jean-Paul Sartre. The French Review No 40. 1966–67, 78.
- 30 Oleg Koetord: L’Oeuvre littéraire de Jean-Paul Sartre. Orbis litterarum, VI, 1948. 243.
- 31 Vö. Brian T. Fitch: i. m., 113.
- 32 Jean Guiguet: i. m., 88.
- 33 Vö. Faulkner és az időbeliség. In: Mi az irodalom?, 168.
- 34 Vö. Magyar Miklós: Albert Camus „Közöny”-ének néhány problémája. Filológiai Közöny, 1972. 1–2. pp. 211–220.
- 35 Jegyezzük meg, hogy Georges Raillard ugyancsak felhívja a figyelmet a „kronológia elhagyására”, de következtetéseit a napló nem folyamatos dátumozása és a múlt idő használata alapján vonja le, s szerinte mindez a befejezetlenséget sugallja a műben, valamint „a realizmus illúziójának demisztifikálását”. Vö. La Nausée de Jean-Paul Sartre. Classiques Hachette. Paris, 1972. 66–68.
- 36 Denis Hollier: Politique de la prose. Jean-Paul Sartre et l’an quarante. Ed. Gallimard, 1982. 128.
- 37 Mi az irodalom?, 162.
- 38 Uo. 168.

(Egyetemi szemle, 1985/1.)



# FILOZÓFUS ÍRÓ – ALBERT CAMUS

---

## Nézőpont és írói világkép Albert Camus két regényében

---

### A pestis

A *Közöny* világából az átmenet *A pestis* (1947), illetve *A bukás* világába változást ugyan jelent, de törést vagy szakítást nem. Pedig az első regény megírása után Camus addig soha nem tapasztalt lelkesedéssel vesz részt kora politikai harcaiban, ott találjuk Sartre oldalán; a *Combat* szerkesztője. A felszabadulás utáni bizakodása 1944 második felében éri el tetőpontját.

„...azok, akik négy évig csendben és hosszú napokon át égháború és puskaropogás közepette harcoltak, sohasem fognak belenyugodni, hogy bármilyen formában is visszatérjen a lemondás és az igazságtalanság korszaka.” – olvassuk az *Actuelles*-ben<sup>1</sup>, sőt Mauriac-kal folytatott polémijában hallani sem akar megbocsátásról a kollaboránsokkal szemben; a mérsékletet „gyűlöletesnek” tartja, s mindezek tetetőzéséül ezt is ő írja: „A fegyvert csak fegyverrel lehet legyőzni.”<sup>2</sup> Csakhogy a lelkesedés villanásnyi, s már 1945 augusztusának végétől a kiábrándulás hangján szól mindarról, ami addig lázba hozta.

Az 1947-ben megjelenő *A pestis* szolidaritásában ugyan érződik a harcos időszak hatása, a művet azonban a konkrét politikai harcokból való kiábrándulás átemeli a valóságból a mítoszba.

Az eredetileg konkrét korhoz kötött műből kizárja a történelmet, hogy az általános EMBERRE szublimált Meursault-hoz térjen vissza, hogy az örök „Mal” ellen küldje csak átmeneti győzelemmel kecsegtető sziszüphoszi harcba elvont eszmékre redukált hőseit, megpróbálva eljutni a „sainteté sans Dieu”-ig, majd csaknem tíz évvel később *A pestis*nek mintegy ellenpólusában – de nem elmentétként hanem kiegészítésként – *A bukásban* a „culpabilité sans Dieu” poklát kínálja az olvasónak.

A *Közöny* végén Meursault eljut addig a pontig, hogy rádöbbenjen a világ abszurdítására, sőt ennél tovább is megy: fellázad, ugyanakkor lázadása erejét veszíti azzal, hogy nem társadalma, hanem a halál elkerülhetetlen valósága ellen irányul: a realitás táljáról már az első Camus-regény problematikája a metafizika területére siklik.<sup>3</sup>

Művészetének maga Camus által vallott princípiuma, miszerint nem hisz a realista ábrázolásban, ehelyett szimbólumot mond, továbbra sem tévesztendő szem elől. Sőt, az esztétika művészi és világnézeti következményei *A pestissel* válnak nyilvánvalóvá.

Camus 1940 májusában befejezi a *Közönyt*, szeptemberben a *Sziszüphosz mítoszának* első részét, s az év végén Oranban találjuk az író, Oranban, melyet új regénye színhelyéül választ. 1939-től 1943 januárjáig gyűjti anyagát a műhöz, orvosi könyveket tanulmányoz, a pestis szimptomáinak tüzetes leírásait olvassa, ugyanakkor, amikor Melville, Defoe műveit – az utóbbtól veszi mottóját is. Valószínűleg Puskin *Ünnep a pestis idején* és dr. Manget 1722-ben írt *Traité de la Peste* c. munkáját is megismerte. Camus rendkívüli műgondját mi sem bizonyítja jobban, mint hogy hét éven át írta-átdolgozta-újraírta-csiszolgatta az 1947 júniusában megjelenő regényt, amelyet csakúgy mint a *Közönyt*, igen rövid idő alatt szárnyára kapott a világhír.

Ugyanakkor a mű körüli viták Camus első regényének visszhangjánál is erősebben kavarnak, ellentmondásosabbak. „A mű az ellentmondó vélemények sorát váltotta ki. Egyeseket felháborít, másokat lenyűgöz; mindenki ellen- vagy rokonszenvet ébreszt. Nem tévednek, akik azt állítják, hogy korunk egyik legjelentősebb műve; de azoknak is igazuk van, akik kiábrándítónak találják, s

irodalmi szempontból kevésbé sikerültek, mint a *Közönyt*.” – írja Rachel Bepaloff az *Esprit* 1950-es januári számában. Mielőtt megpróbáljuk a mű elemzésével kimutatni annak erőnyeit és hibáit, hadd idézzünk egy, a kritikák fő kifogásait összefoglaló bírálót: „Ami ennek a dokumentumnak olvasásakor zavaróan hat, az a belső szükségszerűség és a megformálás gyengeségének ellentmondása. A hiányosságok szembetűnőek: olyannyira érződik az erőltettség, hogy az ember önkénytelenül is arra gondol: „Milyen hátalépés ez a *Közönnel* szemben.” (...) A hideg, az éhség, a nyomor, a tisztátalanság, a betegség, a halál, az öröm már nem az ember természetes életfeltétele; mindez mítosszá válik.”<sup>4</sup> A bírálat jogos és igaz, csakhogy a mű iménti vonásai az írói szándék szerint olyanok, amilyenek. Mert Camus maga így fogalmazza meg szándékát *A pestissel*: „A pestissel azt a légkört szeretném érzékeltetni, amely mindannyiunkra nehezedett, s a veszélynek és száműzetésnek atmoszféráját, amelyben mindannyian élünk. Ugyanakkor ezt az érzést az egész létre kívánom vonatkoztatni.”

*A pestis* – jóllehet messzire kerül az első Camus-regény problémájától – aligha lenne elképzelhető a *Közöny* nélkül. Valójában maga Camus a *Közönyt* úgy tekinti mint „zéró pontot”. 1942 augusztusában írja: „A *Közöny* az ember meztelenségét írja le az abszurdal szemben. A *pestis* az egyéni szempontok alapvető azonosságát ugyanazzal az abszurdal szemben. Ez egyfajta fejlődés, amely a többi műben még jobban megnyilvánul majd. De a *pestis* ezenkívül azt is megmutatja, hogy az abszurd semmire sem tárt meg bennünket.”<sup>5</sup>

Az abszurd felfedezése nem elégíti hát ki *A pestis* Camus-jét. Jóllehet, eleinte a megszállás éveinek szimbolikus története akar csak lenni, *A pestis* a *Közöny* és a *Sziszüphosz mítosza* által felvetett problémákra is felelni akar: hogyan viselkedjék az ember az abszurd világban? A történelmi események – csakúgy mint Sartre-ot, ha más módon is – a közösség problémái felé sodorják. *A pestis*ben Meursault magányos lázadásával szemben a közös harc kerül a középpontba. A mű ilyen irányú fejlődését Camus maga is több helyütt hangsúlyozza; mint például Roland Barthes-hoz 1955-ben írt levelében: „A *Közönyhöz* képest *A pestis* kétségkívül az egyéni lá-



zadástól a közösségi harc felismeréséig vezető utat jelenti. Ha van fejlődés a Közönytől A pestisig, az a szolidaritás, a közösség irányában keresendő.”<sup>6</sup>

A probléma az, hogyan oldja meg Camus írói szándékát a regényben, sikerül-e feloldania a *Közöny* ellentmondását, amely – mindennek ellenére – a szereplő karaktere és a stílus között feszül; egyszerűen: hogyan változik a regény technikája és egész világa a megváltozott – helyesebben egy irányba tolódó – mondanivaló adekvát kifejezésére.

Akárcsak a *Közönyben*, *A pestisben* is bizonyos mértékig a napló-formát alkalmazza az író. Csakhogy itt az egyes szám első személyű elbeszélés – mint Meursault „álnaplója” – nem lehet alkalmas a témához. A Camus által áttanulmányozott krónikák szinte kézenfekvővé teszik számára, hogy a mű tónusa objektív legyen és az elbeszélés harmadik személyű. Csakhogy Camus nem a „többiekéről” akar beszélni, hanem „rólunk”. A főszereplő a harmadik személyű elbeszélés dacára a „nous” lesz. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy maga a mesélő is szereplő: „A mesélő nem tudja magát kivonni a cselekményből, de hogy minden személyes jellegtől megfossza krónikáját és a megfelelő objektív hangnemet megtalálja, csak harmadik személyben beszél önmagáról”. – írja Camus.<sup>7</sup> Csakhogy – s erről már Camus maga nem beszél – ahhoz, hogy Rieux, a narrátor egyrészt szereplője legyen az eseményeknek, másrészt egyes szám harmadik személyben beszélhessen saját magáról, az olvasónak nem szabad tudnia, hogy ki a mesélő. S valóban, az író csak a mű vége felé árulja el, hogy voltaképpen az orvos maga a narrátor. Ezzel a technikai megoldással sikerül ugyan Camus-nak megtalálnia a tónus egységét és elérnie egy objektivitást, mely – mint Quillot mondja – közelebb áll a krónikához, mint a regényhez,<sup>8</sup> a vállalkozás azonban mégsem veszélytelen. A regény végén ugyanis, amikor Camus felfedi, hogy dr. Rieux maga egyszemélyben a krónikás is, kénytelen erről a krónikás-szereplőről immár ő maga mint író beszélni, ezáltal ismét egy mesélőt, mégpedig „a mindentudó” mesélőt bevezetni a műbe, holott nyilvánvalóan a „mindentudás” elkerülése Camus egyik fő célja azzal, hogy a mesélő maga is szereplő. Erről több helyütt vall is.<sup>9</sup> A meg-

oldás csak addig a pillanatig jó hát, míg az író fel nem fedi a mesélő kilétét.

De más választás aligha akadt volna Camus számára. Azonkívül, hogy a „je” sehogyan sem felelhetett volna meg a kívánt tónusnak, az egyes szám első személyű elbeszélés egyéb veszélyekkel is járt volna. Amennyiben a „je” maga az író, a mű egyik alapvető gondolata sikkad el, amiről még később beszélünk: kizárja azt a lehetőséget, hogy valamennyi szereplőben legyen Camus-ből (kivéve Cottard-t), azaz a polémia lehetőségét. Másrészt, ha ez a „je” Rieux, a mű egyközpontúvá válik (ez egyébként az előző esetben is megtörtént volna), holott Camus nem akart fő- és mellékszereplőket ábrázolni, hanem egy-egy magatartás többé-kevésbé elvont, szándék szerint is jelképesnek szánt képviselőjét viszi színre. Itt jegyezzük meg, hogy azok a vádak, melyek szerint Camus „nem tud alakot teremteni”<sup>10</sup> a hagyományos kritika egyik olyan hibája, mely az írói szándékkal ellentétes írói technikát akar kényszeríteni a szerzőre. Egyébként ez a példa jó annak illusztrálására is, hogy tűnik el a hős „camus-i módon” a regényből.

A mű szerkezete öt részből áll. Egy crescendo után a harmadik – rövid – fejezetben kulminál a pestis, majd decrescendo következik.

Mintha a sziklát görgető Szüszüphosz erőfeszítését és a szikla visszahullását látnánk. De Camus számára maga az erőfeszítés a lényeges.

A pestis kitörése előtt Oran lakosai semmiben sem különböznek a *Közöny* első részének Meursault-jától. Mint Luppé mondja kitűnő Camus-tanulmányában: „A pestis sújtotta város valamennyi lakója egy-egy Meursault volt kezdetben.”<sup>11</sup> Mint ahogy Meursault kimozdításához „a kövek nyugalmaiból” egy gyilkosságra van szükség, Oran lakosai, *A pestis* főszereplői akkor válnak regényhőssé, sőt akkor tűnnek fel egyáltalán a regényben, amikor a pestis eléri őket avagy ők maguk veszik fel vele önként a heroikus küzdelmet.

A regény indítása azonnal megadja a mű tónusát is: „Április 16-ának reggelén Bernard Rieux doktor kilépett dolgozószobájából, s a lépcsőforduló közepén dögölt patkányba botlott.” Mint említettem, a regény eredetileg konkrét időhöz kötődött: Camus a

pestissel a megszállást akarta szimbolizálni. A mű egyik változata így kezdődik: „Azok a különös események, amelyekről ez a krónika szól, 1941-ben, a második világháború alatt játszódtak le, városházaunkban, Oranban.” A mű végső változatában az évszám elhagyása rendkívül jelentős, Camus azon szándékának megvalósítása jegyében történik, hogy a művet több jelentésűvé tegye. Ugyanakkor annak az esztétikai meggyőződésnek következménye, hogy a „nagy stílus” a „láthatatlan stilizálás”, mint azt *A lázadó ember*-ben, kifejti. A leglényegesebb azonban az, hogy a regény indításának végleges, megváltozott formája árulkodik arról a változásról is, amiről fentebb szóltam: a társadalmi átalakulásban hívő, harcos Camus kiábrándulásáról. Mert mindez magában a regényben nem tükröződik már. A végleges szöveg indítása az általános Ember elvont térben és időben való mozgatásához adja meg a tónust, s Camus minden későbbi tiltakozása ellenére igaz lesz, hogy a mű ezzel egyszerűen ahisztórikussá válik.

A regényt olvasva eszünkbe sem jutna feltételezni, hogy Rieux doktor, aki egyes szám harmadik személyben jelenik meg, maga a mesélő lehet. A krónikásról egyelőre csak annyit tudunk, hogy maga is jelen van a pestis kitörésekor. „A mesélőt körülvevő titokzatosság az általános szintjére helyezi, elnyom minden epikus bizonytalanságot és az egyén és közösség, az én és a mi között a magányosságon belül is meghagyja a kötelekeket.” – írja Camus a narrátorról.<sup>12</sup>

Az első részben a magányos (solitaire) ember szerepelt: az „il” és a „je”; Rieux, majd Tarrou, akinek személyével kapcsolatban két lényeges dologra kell figyelniünk: Tarrou idegen és maga is naplót vezet. Az első megjegyzés azért lesz fontos, mert a regény folyamán a pestis veszélyének fokozódásával egy, a várossal addig semmi közösséget nem érző szereplő lesz pontosan Camus-hoz legközelebb álló eszmék képviselője, másrészt ez azonnal kizárja minden olyan magyarázat lehetőségét, hogy a szolidaritás egy már előbb is meglevő közösségen belül alakult ki. Nem. Camus minden művészi eszközzel azt hangsúlyozza, hogy a magányosság csak a pestis idején szűnik meg! Második megjegyzésünk tartalma az előzőkhöz kapcsolódik. Tarrou naplója mintegy Rieux kró-

nikájának kiegészítéseként és ellenpólusaként szerepel. Regénytechnikailag a mű fő vázát Rieux krónikája és benne Tarrou naplója adja. Az utóbbi akkor kap igazi jelentőséget, amikor a regény végén megtudjuk, hogy a krónikás Rieux doktor volt. Így teremődik meg az egyensúly a Camus-t legjobban képviselő két eszmehordozó között.

Az első rész végén álló távirat: „Pestis-állapotot kihirdetni. Várost lezárni” az addig elszigetelt szereplők „il” és „je”-jének nézőpontjából azonnal a „nous”, a közösség (solidaire) névmásába vezet az olvasót. Hisz a második rész így kezdődik: „Elmondhatjuk, hogy ettől a perctől kezdve a pestis valamennyiünk ügyévé vált.” Az egymásra utaltsággal a nous természetesen veszi át az „il” és a „je” szerepét: „Elmondhatjuk, hogy a betegség hirtelen inváziója arra készítette polgártársainkat, hogy úgy cselekedjenek, mintha nem lennének egyéni érzések.

A camus-i világkép – a *Közöny* óta bekövetkezett változással – az elszigetelt város néhány kiemelt szereplőjének konfliktusából bontakozik ki. A szereplők konfrontálásakor regénytechnikailag minden esetben a „je”-ről a „nous”-ra való áttérés módozatait kísérjük figyelemmel.

1. *Rieux és Paneloux*. Camus maga is utal arra, hogy mű egyik fő témája az orvostudomány és a vallás harca: „Egyik téma: az orvostudomány és a vallás harca, a viszonylagos és az abszolút képviselőinek harca. A viszonylagos győzedelmeskedik, pontosabban az nem veszít.”<sup>13</sup>

Paneloux kétszer mond beszédet a templomban. Először a pestist mint megérdemelt büntetést csattogtatja isten ostoraként az összegyűlt fej felett, s bízik abban, hogy „. . . e borzalmas napok és a haldoklók jajszavai ellenére, polgártársaink az éghez intézik majd az egyetlen keresztény szót, a szeretet szavát.” A pap második prédikációját megelőzte egy gyermek halála, amely Rieux és Paneloux szeme előtt következik be. Rieux, prédikációjára emlékeztetve a papot, mondja: „ (...) De azt, remélem, tudja, hogy ha a többiek nem, de ez az egy ártatlan volt!” Paneloux és Rieux itt következő párbeszédéből nyilvánvaló, hogy Camus-t sem Rieuxvel sem Paneloux-val nem lehet azonosítani: „Megértem – mo-

rogtá Paneloux. –Valóban lázító ez, hiszen minden emberi mértéket meghalad. Lehetséges azonban, hogy szeretnünk kell azt, amit nem tudunk megérteni. (...) Nem, atyám – szólta (Rieux). Nekem más fogalmam van a szeretetről. En soha az életben nem leszek hajlandó szeretni azt a világot, ahol gyermekeket vonnak kámpadra.” Ha igaz is, hogy Rieux és Paneloux harcából Rieux lesz az, aki „nem veszít”, Paneloux nem negatív szereplő. Ez az „aktív fatalista” sem tudja magát kivonni a szolidaritás vonzerejéből: a gyermek halálát követő prédikációja joggal gondolkodtatja el hallgatóit. S ami a legfontosabb: „Chose curieuse encore, il ne disait plus „vous”, mais „nous”.”

Ugyanakkor azonban Camus egyértelműen el akarja határolni magát a keresztényi belenyugvás gondolatától, a „sainteté avec Dieu”-tól, Paneloux eszméjétől, hogy majd Tarroué-val azonosíthassuk törekvését: „sainteté *sans* Dieux.” Ezért növeli Camus a távolságot – eredeti elgondolását megváltoztatva – Rieux és Paneloux között. „A pap és az orvos szavai a gyermek Othon ágyánál a végleges változatban sokkal erőteljesebbek.” – írja R. Quillot a la Peste-ről, s hozzáteszi: „Paneloux-nak viszont keresztényibb halált szán.”<sup>14</sup> Véleményem szerint Camus nem azért változtatta meg Paneloux halálát (az első változatban Paneloux elveszti hitét!), hogy ezzel kiegyensúlyozza a mérleg két serpenyőjét, hanem ellenkezőleg: ezzel is a különbséget hangsúlyozza. „Ha az ártatlanságnak kiszúrják a szemét, a keresztény ember el kell hogy veszítse hitét, vagy pedig beleegyezik, hogy a szemét kiszúrják. Paneloux nem akarja hitét veszteni, elmegy tehát a végsőig.”<sup>15</sup>

2. *Rieux és Tarrou* egyénisége nem ellentmondásos, ők inkább kiegészítik egymást. Mintha Camus saját magával folytatna dialógust. Ezt szuggerálja regénytechnikailag az a megoldás – mint említettem – ahogyan a két mesélőt szerepeltető Camus mintegy egyesíti a két szálat a mű végén, amikor maga az író szólal meg. A *Közöny* megállapításán, hogy létünk hiábavaló, Rieux és Tarrou túllép. Az abszurd világgal szembeni magatartásra kettőjük párbeszéde során kínál Camus megoldást:

„– Elvégre ... (...) mivel a világrendet a halál szabályozza, talán az Istennek is jobb, ha nem hiszünk benne, s ha minden erőnkkel

a halál ellen harcolunk, és sohasem emeljük fel tekintetünket az ég felé, ahol ő hallgat.” Tarrou, akinek apja halálra ítél egy embert, s aki előbb forradalmár lesz, majd egy probléma foglalkoztatja: „lehet-e az ember szent Isten nélkül”, így válaszol: „– Igen, – meg tudom érteni. De az ön győzelmei mindig ideiglenesek lesznek, ennyi az egész.” Camus végső tanítását Rieux felelete adja meg: „Mindig, ezzel tisztában vagyok. De mégsem ok ez arra, hogy felhagyjak a küzdelemmel.”

Tarrou *A bukás* vezeklő bírójának, Clamence-nak elődje. Miután elhagyja a szülői házat, harcolni akar a halál ellen, úgy érzi, pestises lett. „Azóta se változtam. Régóta szégyellem, halálosan szégyellem, hogy akár akaratlanul, akár jó szándékból magam is gyilkos voltam.” „Pontosan tudom (. . .), hogy mindenki magában hordja a pestist, mert senki, de senki a világon nem érintetlen tőle.”

Rieux és Tarrou kiegészítik hát, nem tagadják egymást. A Camus = Rieux + Tarrou „egyenletnek” igen szép, lírai transzponálását olvassuk a negyedik rész egyik fejezetében. Ismeretes Camus rajongása a tengerért. Nos, az említett részben Rieux és Tarrou barátságukért megfürödnek a tengerben: „Rieux megfordult, odaért a barátjához, és *úszott ugyanabban a tempóban*. Tarrou erőteljesebben haladt előre, mint ő, s a tempót ezért gyorsítania kellett. *Néhány percig ugyanabban az ütemben haladtak, ugyanazzal a kitarással*, magányosan, távol a világtól, végre megszabadulva a város-tól meg a pestistől. (. . .) Ismét felöltöztek s visszaindultak anélkül, hogy egész idő alatt egy szót is szóltak volna. *De szívük egy volt*, és az éjszaka emléke kedves nekik.”

1. *Rieux és Rambert* hasonlóképpen kiegészítik egymást. Rambert, aki először meg akar szökni a vesztégház alá rendelt városból, olyan érvvel szolgál, amely mind a *Közönyt*, mind a Camus-novellák alaptónusát is színezi:

„Ha nem tartok önnel, azért van, mert okom van rá. Azt hiszem egyébként, hogy még tudnám vásárra vinni a bőrömet, hiszen végigcsináltam a spanyol háborút.

– Kinek az oldalán? – kérdezte Tarrou.

– A legyőzöttekén. Ám azóta gondolkodtam egy kicsit.

– Miről? – kérdezte Tarrou.

– A bátorságról. Most már tudom, hogy az ember nagy tettekre képes. De ha nem képes egy nagy érzelemre, akkor nem érdekel engem.”

Kétségkívül sok van Camus-ból Rambert-ben is, aki ugyanazon a fejlődésen megy át, mint Tarrou és a többiek. Marad, vállalja a közösséget a pestises várossal, lemond a „je” boldogságáról a „nous” etikai értéke miatt. Doktor úr – szólta Rambert –, nem utazom. Itt akarok maradni magukkal. (...) Rieux azonban kiegyenesedett, és határozottan mondta, hogy ez ostobaság, hiszen semmi szégyellni való sincs abban, ha valaki a boldogságot részesíti előnyben. – Igen – szólta Rambert –, de esetleg szégyenteljessé válhat, ha valaki magányosan lesz boldog.”

Itt, az egyik legszemléletesebb alkalmazás után említjük meg a mű alaptónusának talán legjellemzőbb stilisztikai eszközét: a „style indirect” domináló szerepét. Említsük még meg *Rieux és Grand* viszonyát *A* pestisben. Grand – akárcsak Tarrou –idegen. Kishivatalnok, aki annak idején a karriert, amellyel kecsegtették, szívesen elfogadta volna, nem ambíciójánál fogva, hanem a jobb anyagi megélhetés miatt. Jelenleg egyetlen vágya van: „Jaj ! doktor úr – mondogatta –, mennyire szeretném megtanulni, hogy jól fejezzem ki magamat.” Grand igyekezete stílusának javítására (a pestisjárvány idején!) a *La Nausée*-nak arra a gondolatára emlékeztet, hogy a művészet megmentheti az embert. Rieux – bár egyetlen szóval sem kifogásolja Grand „műgondját”, sőt, hosszasan elmélkedik Grand stílári problémáján amazzal együtt keresve a megoldást – távol marad magától a gondolattól; Grand „főelfoglaltsága” mindvégig a regény margóján marad.

*A pestis* végső konklúziójában a harmadik mesélő, maga Camus mondja ki Rieux véleményét, amely már Tarrou koncepcióját is magában foglalja: „(. . .) ő tudta azt, amit nem tud ez a vidám tömeg, de a könyvekben olvasható, hogy a pestis bacilusa sohasem pusztul el, sem el nem tűnik, mert évtizedeken át szunnyadhat a bútorokban és a fehéreneműben, türelmesen várakozik a pincékben, a bőrdökhözben, a zsebkendőkben és a limlomokban, s hogy eljő tán a nap, amikor a pestis, az emberek szerencsétlenségére és

okulására, felébreszti majd patkányait, és elküldi őket, hogy egy boldog városban leljék halálukat.”

A mű konklúziója magában hordozza az író világképének korlátait. Camus mítoszt teremt a pestissel, s míg a *Közhelyben* csupán a mű végén billen a regény az absztrakcióba, *A pestisben* elejétől fogva a mintegy a világ lényegét alkotó „Mal” ellen vívják kétes kimenetelű – hisz azt sem tudjuk bizonyosan, hogy a pestist legyőzik-e Rieux-ék vagy az magától szűnik meg, úgy, amint jött – harckat az erősen absztrahált hősök.

## A bukás

*A bukásról* beszélve a regény keletkezési körülményei nem maradhatnak említés nélkül, annál is inkább, minthogy Camus legkevésbé megértett, legmegtévesztőbb művével állunk szemben, s bár az író – mint később látjuk – maga is több helyütt vall műve szándékáról, ezek a vallomások is ellentmondásosak.

A mű megírásának indítékaul kétséget kizáróan a Sartre – Camus-féle vita szolgált, amely – mint ismeretes – az 1951-ben kiadott *A lázadó ember* körül viharzott, s amely Camus és Sartre elhidegüléséhez is vezetett. A Francis Jeanson contra Camus vita, majd Sartre nyílt levele, melyben „gyávasággal” és „rossz lelkiismerettel” vádolja volt barátját, eredményezi elsősorban, hogy *A pestis* után *A bukást* kezünkbe véve szinte száznyolcvan fokos fordulatot érzünk az írói magatartásban. Valójában azonban nem változásról van szó.

Roger Quillot – miután idézi Camus a *Le Monde*-nak 1956-ban adott nyilatkozatát – teljes joggal állapítja meg, hogy Camus bevallott szándékán kívül: „(...) megrajzolni egy olyan profétácska portréját, amilyen manapság oly sok van. Akik semmit sem jósolnak, és jobb dolguk nem akad, mint másokat vádolni saját magukat vádolva,”<sup>16</sup> más is, sokkal több van a regényben: a „kényelmes humanizmus” és a „jó lelkiismeret” megkérdőjelezése, a „szorongás” mint életérzés előretörése, s ugyanakkor az „aggály betegségének” szatírája.<sup>17</sup>



A mű e – jól igazolható – kettős aspektusának hangsúlyozása igen lényeges a regény technikájának, az írói szándéknak megvalósulását elemezve. Mert akár az egyik, akár a másik aspektusát abszolutizáljuk a műnek, ferde képet kapunk a camus-i oeuvre eme harmadik szakaszáról. Barbara C. Royce – hogy csak egyetlen példát említsünk az ilyenfajta torzításokból – *A bukást* egyszerűen Sartre Saint Genet című munkája szatírájaként fogva fel, a kettő összevetéséből Clamence-ban Sartre karikatúráját véli csupán fedezni.<sup>18</sup>

Lehetetlen a műben nem észrevenni, hogy *A bukás* nem csak, nem is elsősorban azért a „leginkább sartre-i műve” Camus-nek, mert Sartre elé akart volna görbe tükröt tartani. Clamence – mint Pierre-Henri Simon írja – burzsoá korában „salaud” volt, s ha vonatkozik is Clamence-ra Sartre legfőbb vádja, amellyel *A lázadó ember* után Camus-t illette: „s’être fait citoyen de la république des belles âmes”, Camus ugyanúgy távol áll Clamence saját sikerének káprázatában élő énjétől, mint a vezeklő bíró szarkasztikus pesszimizmusától.

Találóan fogalmazza meg a mű kettős arculatát és a camus-i magatartást Jacques Brenner: „Camus itt korának lelkiismeretét boncolgatja, jóllehet ő maga attól a lehető legmesszebb van.”<sup>19</sup>

A mű címe maga is megtévesztő lehet. Mészáros Vilma idézi Brükberger Camus-nekrológját, amelyben a szerző *A bukást* a keresztény mitológiát idéző Camus-művek közé sorolja. „Nyilvánvalóan a szó bibliai „bűnbeesés” jelentésére gondol – teszi hozzá Mészáros Vilma – Kétségtelenül igaza van: nem botlást jelent itt a „bukás” szó, hanem pokolravettedést. Csak éppen a megváltás nincs jelen.”<sup>20</sup> S pontosan ez az, ami tagadja azon szándékok jogosultságát, amelyek valamilyen keresztényi tanítást vélnek felfedezni a műben. Ezt egyébként maga Camus is több helyütt formálisan elutasítja.

A regény eredeti címeként Camus a *Le Cri-t* szánta, minthogy a „*Korunk Hőse*” címet nem adhatta neki, Lermontov ilyen című regényében már megrajzolta kora „hősét”, Jean Bloch-Michel a „*Le Miroir*” plasztikus címet javasolja, végül „Camus egy napi töpren-

gés után a Roger Martin du Gard által ajánlott címet fogadja el: *La Chute* (A bukás).

A cím kitűnően fedi a mű hőséneket, a „vezeklő bírónak” felfedezését: „De nem is lehetünk meggyőződve senkinek az ártatlanságáról, viszont biztosak lehetünk minden ember bűnösségében.” A valaha híres párizsi ügyvédnek egyetlen törekvése lesz bebizonyítani, hogy mindannyian bűnösök vagyunk. *A pestis* tanítása ez volt: Mindannyian magunkban hordozzuk a pestist. „Elég anynyi, hogy Tarrou megfélemedkezzék magáról, s a gúnykacaj máris felcattan háta mögött” – mondja Roger Quillot. Ha Tarrou egy vigyázatlan pillanatban a vezeklő bíró helyében találhatja is magát, *A bukást* mégis inkább *A pestis* ellenpólusának lehet nevezni mint annak folytatásaként felfogni. A világ alapvetően abszurd voltára ráébredő Meursault-nak és a többi „Meursault”-nak – hisz a pestis kitörése előtt Oran valamennyi lakosa, régi életében pedig Clamence is egyfajta abszurd előtti állapotban él – kétfajta, ellentétes – nem ellentmondásos – megoldást ajánl Camus: *A pestis* „sainteté sans Dieu” és a *La Chute* „culpabilité sans Dieu” megoldását. (Valójában egyik sem jelent megoldást, mint ezt az elemzések során láthatjuk!) A közös vonás az, hogy mint a „megváltáshoz”, a „pokolravetetéshez” sincs szüksége Camus-nak a kereszténység mítoszára.

A két regény megoldása látszólag regénytechnikailag is megegyezik. A nézőpont a „je” felől a „nous”-ig halad, csak hogy mi sem illesztrálhatná jobban egy-egy részmegoldás azonossága csalóka voltát, mint éppen Camus e két műve, ahol a hasonlóság ellenére a lényeg alapvetően különböző. Míg *A pestis* szereplői azért mondanak „nous”-t a „je” helyett, mert ráébrednek a szolidaritás szükségességére, Clamence saját rossz lelkiismeretén kíván könnyíteni azzal, hogy azt átruházza az emberiségre.

Hogyan történik ez?

A mű voltaképpen egy dialógusnak álcázott monológ. A névtelen társ, akinek Clamence mesél, egyetlen szót sem szól az egész mű folyamán. Ez a technikai megoldás egyáltalán nem új az irodalomban. Roger Quillot említi, hogy Jean Bloch-Michel (*Preuves*, 1962. január) Dosztojevszkij *Feljegyzések a holtak házából* c. mű-

vében látja e technika közvetlen előzményét azzal a különbséggel, hogy ott a mesélő a „közönséghez” fordul, míg Clamence saját másához. Dosztojevszkij maga pedig Victor Hugo *Le Dernier Jour d'un condamné*-jára utal, ahol a romantikus költő maga is ezt az eljárást alkalmazza. Továbbmenve Balzac és Musset is élt ezzel a technikai eljárással, jegyzi meg Quillot.<sup>21</sup>

S Camus regénye mégis jelent újat, amire szintén utal Quillot. Ez a szóáradat, ez a félig hazug-félig igaz fecsegés, amely mind hallgatóját, mind olvasóját meg akarja és meg is tudja téveszteni, nem is kaphatott volna jobb interpretátort, mint egy jó nevű párizsi ügyvéd. Nem hiába tartják a *La Chute*-öt Camus technikai-lag legjobban sikerült regényének. Clamence személye, egyénisége, problémái kitűnő egységben állnak a mű tónusával. A *Közöny* és *A pestis* ellentmondásainak, technikai buktatóinak nyomát sem leljük a regényben.

Vallomás-jellegénél fogva *A bukás* a *Közönnyel* rokon. A nézőpont is azonos: egyes szám első személy. Míg azonban a *Közöny* írásos vallomás, *A bukás* szóbeli, de ennél lényegesebb különbség is van a két mű technikai megoldása között: az előzőkben Camus – a már elemzett okok miatt – Meursault életét úgy ábrázolja, hogy az olvasót a megélés pillanatába helyezi (első rész), illetve attól rövid idővel választja el (második rész). Ugyanakkor Meursault „je”-je voltaképpen „il”. *A bukásban* viszont Clamence „je”-je mindvégig szubjektív marad, s egész idő alatt múltjáról beszél, mégpedig a vezeklő bíró nézőpontjából látott régi életéről, amelyet immár képtelennek tart, tehát csak gúnyosan tud róla beszélni. Innen a mű alapvetően ironikus tónusa. Maga Camus, amikor azt kérdezték tőle, mely oldalát mellőzik leginkább a kritikusok művének, ezt felelte: humorát. Ez a humor azonban igen sokszor a szarkazmusba csap át. Hogy csak néhány példát említsünk: amikor „önzetlen” ügybuzgóságáról beszél Clamence, szavai humorosnak mondhatók: „Már-már azt hitték rólam, hogy az igazság minden este énvelem hál, egy ágyban.” De már az „humour noir” birodalmában vagyunk, amikor ezt olvassuk: „(...) a bűnözők védelmét is vállalhatam, azzal az egyetlen feltétellel, hogy jó gyilkosokkal van dolgom,

(...)” Amikor pedig ezt írja: „Majd meghaltam például azért, hogy segítsen az utcán átkelő vakokat,” szarkazmussal van dolgunk.

Clamence egyetlen törekvése – mint említettem – saját rossz lelkiismeretét néma hallgatójával, az olvasóval, mindenkivel megosztani. Regénytechnikailag ez azt jelenti, hogy a „je”-ről a „nous”-ra kell áttérnie. A módszert nem nehéz nyomon követni, hisz erről Camus, illetve Clamence magában a regényben vall: „Széltében-hosszában vádolom magam (...) A magam dolgát állandóan a többiekével vegyíttem. Megkeresem a közös vonásokat, együtt átéltem tapasztalatainkat, megegyező gyengéinket, a jó modort, a mai embert, egyszóval, ahogy bennem és másokban háborog. Eközben olyan arcképet fabrikálok, amely mindenkié és senkié. (...) Amikor az arckép elkészül, mint ma este például, nagy sajnálkozás közt mutatom meg: „Fájdalom, ilyen ember vagyok én!” A vádbeszédnek ezzel vége. De ugyanakkor ez az arckép, amelyet kortársaimnak átnyújtok, tükörképpé változik. (...) összefoglalom minden szégyenemet, de sohasem feledve szavaimnak hatását, és azt mondom: „A söpredék söpredéke voltam”. Akkor aztán beszédemben az „én”-ről észrevétlenül a „mi”-re térek. Amikor megodaérek, hogy „lám, ilyenek vagyunk mi”, a csel sikerül, s szemükbe vághatom az igazságot.”

Az eljárás világos. Vitatható azonban, hogy az explicit magyarázatnak van-e helye a regényben, amikor a figyelmes olvasó maga is rájön Clamence módszerére. Kérdéses az is, hogy az igen lényeges módszer külön hangsúlyozása nem a Sartre-ellenes aspektus túlfűtöttségéből fakad-e. Mindegy. Számunkra mindenképpen érdemes lesz kicsit tüzetesebben megvizsgálni ezt az író által igazolt módszert.

Clamence a pokol bugyrából, ahol elbeszélése pillanatában érzi magát, rendkívül óvatosan, mintegy körönként vonzza anonim hallgatóját maga felé, akiről először csak annyit tudunk, hogy művelt polgár, hisz érzékenyen reagál az imparfait du subjonctif használatára. Clamence vallomása látszólag csak saját bűntudatra ébredésének, rossz lelkiismeretének története. Valójában azonban valamennyi fokozat, amely egyre szűkíti börtönét, ugyanakkor hallga-

tóját is egyre jobban – azt mondhatnánk szinte pók módjára – hatalmába keríti. Melyek ezek a fokozatok?

1. Egy szarkasztikus, ismeretlen eredetű nevetés (1. 1495 – 96 old.), amely a továbbiakban nem hagyja el, sőt később általánosul: „Akkor már az egész világ versenyt nevet körülöttem.” Ez az állandósult gúnykacaj segíti hozzá, hogy „világosabban lásson” (1518. old.). Mintha nem tartaná még alkalmasnak a pillanatot és a témát, Clamence itt még csak saját magáról beszél.

2. A másik esemény egy pofon, amelyet Clamence egy utcai nézeteltérés alkalmával kap egy „elesett” motorostól. Reakciója ráébreszti: „... pontosan oly fokig voltam a bűnözők partján, ameddig a vétkükkel semmi kárt sem okoztak nekem.”

3. Csupán a harmadik fokozat, Clamence érzelmi kalandjai látszanak alkalmasnak arra, hogy megteremtse a „je-nous” átmenetet anélkül, hogy abból hallgatója bármit is észrevenne. Ha továbbra is a pokol köreinek hasonlatánál maradunk, azt mondhatnánk, Clamence már a harmadik körben mozog, amikor társát sikerült az elsőbe vonnia: „De hát, kedves honfitársam, gondoljon csak saját életére ! Mélyedjen el az emlékezetében, talán talál ott valami hasonló kis történetet, amelyet később elmesél nekem.”

Ahhoz, hogy a mű végén Clamence és hallgatója ugyanabban a szituációban találja magát (az is kiderül majd, hogy partnere maga is ügyvéd!), s így fordulhasson hozzá: „Akkor mondja el, könyörögök, mi történt önnel egy este a Szajna partján...” – tehát eljusszon céljához – Clamence-nak meg kell gyorsítania a ritmust, szorosabbra kell fonni a hálót. De egyelőre ez nem következhet be.

4. A negyedik fokozat az ismeretlen nő vízbefulladásá, amely ugyancsak egyedi eset marad egyelőre, így Clamence az egyes szám első személyű mesélésnél marad. (vö. 1511. old.) Ettől kezdve a vezeklő bíró önvádolósa mélységében bővül; az iménti témák többszörösen visszatérnek, kavarognak, Clamence hol kiengedi kezéből áldozatát, a „je”-nél maradvá, hol a „vous” cinkosságát tekéri köréje. Egyik leglátványosabb támadásának ott vagyunk tanúi, ahol a bisztrók ateistáinak provokálásáról beszél, majd hirtelen hallgatójához fordul: „Vous devez trouver cela puéril.” Az ön-

magában véve Clamence részéről „rutinfogásnak” tűnő „*Vous*” különös hangsúlyt kap azzal, hogy új bekezdést vezet be. Itt Camus tudatossága közvetlenül is igazolható: a végleges szöveg az előző verziókhoz képest itt változott. Előbb ez állt: „Cela vous semble puéril.” Úgy vélem a változás oka nem lehetett más, mint a „*vous*” premier planba helyezése.

Azt mondtam, Clamence-nak gyorsítani kell a ritmust, hogy a „pokol utolsó körében” találkozzék néma társával. Ez – tekintve, hogy Clamence a másikról semmit vagy alig valamit tud, – nem könnyű feladat. Csupán olyan témákban hazárdírozhat, amelyek – mint szerelmi kalandjai – feltehetően rezonanciára találnak hallgatójánál. Clamence így más úton is próbálkozik: a „*vous*” helyett az „*ils*” felől közelíti meg a „*nous*”-t. „*Vous avez entendu parler, naturellement de ces minuscules poissons des rivières brésiliennes qui s’attaquent par milliers au nageur imprudent, le nettoient, en quelques instants, à petites bouchées rapides, et n’en laissent qu’un squelette immaculé? Eh bien, c’est ça, leur organisation*” ...Mais je suis injuste. Ce n’est pas leur organisation qu’il faut dire. *Elle est la nôtre après tout (...)*” Érdemes itt megjegyezni, hogy a mű első változataiban több volt az „*ils*”, s ezek az ún. „*intellectuels de gauche*” elleni támadásoknak, illetve ellentámadásoknak felelnek meg. Ezek közül a végleges szövegben legtöbb helyütt „*nous*” lett.

Harmadik fajta és a camus-i életmű szempontjából a leglényegesebb átmenet Clamence elbeszélésében a „*je*”-ről az általános Emberre: „Akárhogy történt, a magamon végzett hosszú tanulmányok után felfedeztem az emberi lény feneketlen kettősségét.” S ez az a pont, ahol ismét csak átbillen a mű az általános moralizálás területére.

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> A. Camus: *Actuelles I*. Ed. Gallimard, Paris, 1950.
- <sup>2</sup> Vö. Nachas, Hélène: L’Évolution de la pensée d’Albert Camus dans *Actuelles*. *The French Review*, 26. 1952-53.
- <sup>3</sup> Vö. Magyar Miklós: A. Camus „Közüny”-ének néhány problémája. *Filológiai Közöny* 1972. 1-2. szám, 211-220.

- 4 P. de Boisdeffre: Métamorphose du roman. Ed. Albin Michel, Paris, 1966. 395.
- 5 Vö. OC. 1942.
- 6 Revue de Club du meilleur livre, février, 1950.
- 7 OC. 1940.
- 8 Vö. uo.
- 9 D'une façon générale, il s'est appliqué à ne pas rapporter plus de choses qu'il n'en a pu voir. . ." (La peste, 1469. A francia nyelvű idézetek az Oeuvres Complètes-ből (Ed, Gallimard 1962), míg a magyar fordítás Gyergyai Albert fordítása (Albert Camus: A pestis, A Bukás Magvető, 1962).
- 10 Vö. P. de Boisdeffre: Métamorphose du roman, 395 sköv.
- 11 Robert de Luppé: Albert Camus. Ed. Universitaires, Paris, 1952.
- 12 Vö. OC. 1940.
13. Oc. 1941-42.
14. Oc. 1942.
15. Uo.
16. Vö. Oc. 2011.
17. Uo.
18. „Clarence, hewer, was not at all held up as a model; he is bat a terrible parody of Sartre and his hero Genet". La Chute and Saint Genet: The Question of Guilt. The French Review No 39, 1965. 66.
19. Jacques Brenner: L'Homme du souterrain. Table Ronde, No spécial, 1960.
20. B. Mészáros Vilma: A mai francia regény. Budapest, Gondolat Kiadó, 1966. 308.
21. Vö. OC. 2012. Itt jegyezzük meg, hogy Ernest Sturm Quillot idézett művének megjelenése óta egy egész – franciára is lefordított – művet szentelt Dosztojevszkij és Camus művének összehasonlítására, amelyben Jean Bloch- Micheléhez hasonló konklúzióhoz jut az anonim mesélőt illetően. Vö. Ernest Sturm: Conscience et impuissance chez Dostoievski et Camus. Parallèle entre „le sous-sol" et „La Chute". Librairie A. G. Nizet, Paris, 1967. Traduit de l'anglais par Geneviève Schmidt-Chevalier.

---

## Egységes vagy törésekkel terhelt a camus-i életmű?

---

A címben felvetett kérdést az 1951-ben kiobbant Sartre kontra Camus polémia helyezte a kritika keresztútjára. Egyesek úgy vélik, *A pestis* Camus „megtért”, illetve törést szenvedett pályája.<sup>1</sup> Mások viszont egységesnek tartják a camus-i életművet.<sup>2</sup>

Azok véleményéhez csatlakozva, akik Camus életművét egységesnek látják, a következőkben arra teszünk kísérletet, hogy kimutassuk: a *Közöny* és *A pestis*, illetve *A bukás* között nem ellentmondás feszül, hanem a már az első műben is meglévő vonások kapnak egyre erősebb hangsúlyt az első regény abszurd világának hátterbe szorulásával párhuzamosan.

Kiindulásként idézzük fel az író eléggé elfeledett vallomását stílusáról és a realizmusról: A realizmus szó üres, értelmetlen. A *Bovaryné* és a *Megszállottak* is realista regény, és semmi közös vonásuk nincs. Ha törekvésemet meg kellene fogalmaznom, inkább szimbólumról beszélnék.”<sup>3</sup>

Camus-nek ezeket a szavait nem szabad szem elől tévesztenünk, s ha ilyen optikából vizsgáljuk *A Közönyt*, megértjük azt is, hogy a látszatra aprólékos realizmussal megírt, s valóban realista indítatású mű lényegében messzire kerül a valóságos társadalmi problémáktól egy elvont moralizálás irányába, s a kezdetben hús-vér



alaknak tűnő Mersault a metafizikai értelemben vett EMBER szimbólumává válik.

Súlyos hiba lenne a *Közöny* a közvetlenül utána megjelenő filozófiai művel, a *Sziszüphosz mítoszával* magyarázni – mint ezt jó néhányan tették,<sup>4</sup> ugyanakkor kétségtelen tény, hogy a *Közöny* problematikája végső soron filozófiai kérdések köré csoportosítható, s a *Sziszüphosz mítoszá*nak szinte valamennyi fő témája fellelhető már az első Camus-regényben. Így az írói szándék kitapogtatásánál jó szolgálatot tesz, ha kiindulásként azokat a problémákat próbáljuk körvonalazni, amelyek a *Közöny* írásának idején Camus-t foglalkoztatták. Oszlassunk el mindjárt egy tévhitet, amely nem kis mértékben járult a későbbiekben ahhoz a Janus arcú Camus-portréhoz, amely egyrészt az ellenállót, a Combat szerkesztőjét, másrészt a ”megtért” Camus-t ábrázolja. A *Közöny* megjelenése után az olvasók és a kritikusok is szívesen látták a műben az ellenállás komor atmoszférájának szimbólumát. (Az igazság az, hogy bár a regényt csak 1942-ben adták ki, Camus már 1940-ben a német megszállás előtt befejezte.) Annál inkább a valóság konkrét tükrét fedezték fel az olvasók a műben, mivel számos affinitást találunk Meursault és a pályája kezdetén álló, ismeretlen, s tudóbajjal súlyosbított létét kilátástalannak látó Camus között.

Az 1935-38-as évek döntő jelentőségűek a *Közöny* genezise szempontjából. Megszületik Camus voltaképpen első – és csak 1971-ben kiadott regénye, *A boldog halál* (La Mort Heureuse), amelynek hőse, Mersot Patrice, rokon a *Közöny* főszereplőjével, a regény pedig előrevetíti a *Közöny* témáit: szerelem, halálbüntetés, nap és halál, gyilkosság, életöröm, stb. Mersot is öl, barátját, öreg jóakaróját, a dúsgazdag Zagreust öli meg, de azért, hogy gazdag legyen. A *Közöny*ből hiányzik a raszkolnyikovi szándék. Meursault „véletlenül” válik gyilkossá, „a nap miatt”, s ha el akarunk jutni Camus írói szándékáig, ezt a lényeges változást nem szabad szem elől téveszteni.

Vegyük tehát kiindulási pontként a gyilkosságot, hisz ez lesz az egész mű tengelye, ami az első pillantásra kitűnik a regény szerkezetéből is: a két rész szinte sornyi pontossággal egyforma terjedelmű, csupán annyi a különbség, hogy a második rész öt, az első hat

fejezetből áll, de éppen ez a hatodik fejezet, amelyik a gyilkosságot is tartalmazza, képezi a mű tengelyét.

Ez a gyilkosság lesz tulajdonképpen a forrása annak a filozófiai problémának, amellyel a halálra ítélt Meursault szembenéz: érdeemes-e élni, amikor a világ, az emberi sors („condition humaine”) abszurditása tudatosul az EMBER-ben?

Ezt a kérdést teszi fel magának Camus, de a *Közöny*ben nem filozófiai, hanem művészi szinten akar rá feleletet kapni.

A *Közöny* formailag ugyan két részből áll, de az abszurd kálváriáját<sup>5</sup> Meursault három fokozatban járja meg. A gyilkosságig, amellyel a „balsors kapuján kopogtatott”, élete a legtermészetesebbnek tűnik számára, az abszurd érzése legfeljebb az olvasót keríti hatalmába (első rész). Meursault saját maga számára akkor válik abszurdá, amikor felfedezi a társadalom abszurditását is, amikor összeütközésbe kerül a „renddel”, amely bűnösnek találja (második rész). Végül a harmadik fokozatban Meursault már nem mint környezetével természetes harmóniában élő egyén, sem mint a társadalommal konfliktusban álló bűnös, hanem mint a „condition humaine”, a LÉT abszurditásával szembenező EMBER szerepel.

Az abszurd fogalma Camus-nél tehát három jelentésben is előfordul. A *Közöny* végső értékelésénél a torzulások javarészt abból adódnak, hogy az elemzések csupán az abszurd társadalom ellen lázadó Meursault-t veszik figyelembe. Még Sartre is csak kétfajta abszurdról beszél Camus-nél: „a szó Camus tolla nyomán két egészen különböző jelentést kap: az abszurd egyszerre jelent egy tényleges állapotot s a tisztánlátó tudatot, mellyel egyes személyek látják ezt az állapotot”.<sup>6</sup>

Azonban még ennek a „tényleges állapotnak” is két fajtáját kell megkülönböztetni. A társadalom és a Lét abszurdításának öszemosása eltünteti a határt egy történelmileg pozitív lázadás és egy mindent örök emberivé oldó, kiúttalan moralizálás között.

A társadalom abszurdításának felfedezése csak út ahhoz, hogy Meursault eljusson egy általánosabb, filozófiai problémához. És ezt alapvetően fontos tisztázni ahhoz, hogy megértsük: a moralizáló Camus nemcsak jelen van már a *Közöny*ben, de a kétségkívül

meglévő társadalombírálat élet is elveszi Meursault mint társadalmi lény konfliktusának örök emberivé szublimálása.

Mert Camus abszurd világképének fő motiválója nem az, hogy a társadalom igazságtalan, hanem hogy a halál elkerülhetetlen, következőképpen létünk hiábavaló, abszurd. *Sziszüphosz mítoszában* – melynek első részét már a *Közöny* megjelenésének évében papírra veti! – ezt világosan meg is fogalmazza, de ha magánál a *Közöny*-nél maradunk is, nyilvánvaló az abszurd forrása: „Ha már egyszer meghalunk, világos, hogy nem fontos, mikor és miképpen kell meghalnunk”.<sup>7</sup> Igaz ugyan, hogy Meursault magatartása a Lét abszurdításának evidenciája előtt a lázadás. Amikor a pap a túlvilág ígérétét kínálja, s figyelmezteti, hogy „mindnyájan halálra vagyunk ítélve”, az félbeszakítja: „ez nem egészen ugyanaz... ez mégsem vigasztalás”.<sup>8</sup> De az élet igenlése, melyet a pap élő-halott hitével szembeszegez, ugyancsak egy fajtája a rezignációnak. Meursault lázadása nem old meg semmit, mint ahogy Sartre Roquentinje is csupán pillanatnyi menedéket talál a zenében.<sup>9</sup>

Ha nem csupán egy-egy oldalát vizsgáljuk a *Közöny*nek, hanem valamennyi aspektusát figyelembe vesszük, a nyilvánvaló társadalombírálat mellett észre kell vennünk, hogy a társadalom abszurdításából a hős nem az abszurd társadalom elleni lázadásban keres kiutat. Még kevésbé szándékszik megváltoztatni a társadalmat,<sup>10</sup> hanem az abszurd fogalmának más, örök emberi jelentését keresve, a Lét abszurdításának gondolatáig jut el. S innen már csak egy lépés, hogy az utóbbi aspektust abszolutizálva, későbbi műveiben egyre elvontabb problémák felé sodródjék.

A *Közöny*ben már látenszen meglévő motívum később központi problémává válik egy erős tematikai-ideológiai eltolódással. Egy jelentéktelennek tűnő megjegyzés, mely szerint a kis automata nő éppoly vétkes lehet, mint a párizsi asszony vagy Marie, *A bukásban* központi kérdéssé nő: az egyetemes kulpabilitás problémájává.

Ha mindez nem kerüli el figyelmünket, igazoltnak tűnhet az az állításunk, hogy Camus életművében a *Közöny* után nem következik be törés vagy szakítás a mű eszmeiségével, bár a változás jelentős.

A *Közöny* és *A pestis* megírása közötti időben Camus addig soha nem tapasztalt lelkesedéssel vesz részt kora politikai harcaiban, ott találjuk Sartre oldalán. A *Combat* szerkesztője. A megszállás utáni bizakodása 1944 második felében éri el tetőpontját. Sőt, Mauriac-kal folytatott polémiajában hallani sem akar megbocsátásról a kollaboránsokkal szemben. A mérsékletet „gyűlöletesnek” tartja. Mindezek betetőzéséül ezt is ő írja: „A fegyvert csak fegyverrel lehet legyőzni.”<sup>11</sup> Csakhogy a lelkesedés villanásnyi, s már 1945 augusztusának végétől a kiábrándulás hangján szól mindarról, ami addig lázba hozta.

Az 1947-ben megjelenő *A pestis* szolidaritásában ugyan érződik a harcos időszak hatása, a művet azonban a konkrét politikai harcokból való kiábrándulás átemeli a valóságból a mítoszba, az eredetileg adott korhoz kötött műből kizárja a történelmet. Camus az általános EMBERre szublimált Meursault-hoz tér vissza, hogy az örök „Rossz” ellen küldje csak átmeneti győzelemmel kecsegtető sziszüphoszi harcba elvont eszméket megtestesítő hőseit.

A *Közöny* végén Maursault eljut addig a pontig, hogy rádöbbenjen a világ abszurdítására, sőt ennél tovább is megy: fellázad, ugyanakkor lázadása erejét veszíti azzal, hogy nem a társadalom, hanem a halál elkerülhetetlen valósága ellen irányul: a realitás talajáról már az első Camus-regény problematikája a metafizika területére siklik.

Művészetének maga Camus által vallott princípiuma, miszerint nem hisz a realista ábrázolásban, ehelyett szimbólumokkal fejezi ki mondanivalóját, továbbra sem tévesztendő szem elől. Sőt, az esztétikai állásfoglalás művészi és világnézeti következményei *A pestis*-sel válnak nyilvánvalóvá.

Camus 1940 májusában befejezi a *Közönyt*, szeptemberben a *Sziszüphosz mítoszá*nak első részét. Az év végén Oranban találjuk, melyet új regénye színhelyéül választ. 1939-től 1943 januárjáig gyűjti anyagát a műhöz, orvosi könyveket, a pestis szimptomáinak tüzetes leírásait tanulmányozza, ugyanakkor Melville, Defoe műveit olvassa. Mottóját is az utóbbtól veszi. Valószínűleg Puskin 1830-as *Lakoma a pestis idején* és dr. Manguet 1722-ben írt Értekezés a pestisről (*Traité de la Peste*) című munkáját is megismerte.

Camus rendkívüli műgondját mi sem bizonyítja jobban, mint hogy hét éven át írta-átdolgozta-újraírta-csiszolgatta az 1947 júniusában megjelenő regényt, amelyet csakúgy mint a *Közönyt*, igen rövid idő alatt szárnyára kapott a világhír. Ugyanakkor a mű körüli viták Camus első regényének visszhangjánál is erősebben kavarnak, ellentmondásosabbak.

Az életműben bekövetkező törést valló kritikai álláspontot jól mutatja Pierre de Boisseffre kritikája: „Ami ennek a dokumentumnak olvasásakor zavaróan hat, az a belső szükségszerűség és a megformálás gyengeségének ellentmondása. A hiányosságok szembetűnőek: olyannyira érződik az erőltettség, hogy az ember önkéntelenül is arra gondol: „Milyen hátralépés ez a Közönnyel szemben!”...A hideg, az éhség, a nyomor, a tisztátalanság, a betegség, a halál, az öröm már nem az ember természetes életfeltétele, mindez mítosszá válik.”<sup>12</sup>

A bírálat jogos és igaz, csak hogy a mű iménti vonásai az írói szándék szerint olyanok, amilyenek. Mert Camus maga így fogalmazza meg szándékát: „A pestissel azt a légkört szeretném érzékeltetni, amely mindannyiunkra nehezedett, s a veszélynek és száműzetésnek atmoszféráját, amelyben mindannyian élünk. Ugyanakkor ezt az érzét az egész létre kívánom vonatkoztatni.”<sup>13</sup>

*A pestis* – jóllehet messzire kerül az első Camus-regény problémájától – aligha lenne elképzelhető a *Közöny* nélkül. Valójában maga Camus a *Közönyt* „zéró pontként” tekinti. 1942 augusztusában írja: „A *Közöny* az ember meztelenségét írja le az abszurdal szemben. Ez egyfajta fejlődés, amely a többi műben még jobban megnyilvánul majd. De *A pestis* ezenkívül azt is megmutatja, hogy az abszurd semmire sem tanít meg bennünket.”<sup>14</sup>

Az abszurd felfedezése nem elégíti hát ki *A pestis* Camus-jét. Jóllehet, eleinte a megszállás éveinek szimbolikus története akar csak lenni, *A pestis* a *Közöny* és a *Sziszüphosz mítosza* által felvetett problémákra is felelni akar: hogyan viselkedjék az ember az abszurd világban? A történelmi események – csakúgy mint Sartre-t, ha más módon is – a közösség problémái felé sodorják. *A pestis*-ben Meursault magányos lázadásával szemben a közös harc kerül a középpontba. A mű ilyen irányú fejlődését Camus maga is több

helyütt hangsúlyozza: Roland Barthes-nak írja 1955-ben: „A *Közöny*höz képest *A pestis* kétségkívül az egyéni lázadástól a közösségi harc felismeréséig vezető utat jelenti. Ha van fejlődés a *Közöny*-től *A pestis*ig, az a szolidaritás, a közösség irányában keresendő.”<sup>15</sup>

Eredetileg a regény konkrét történelmi eseményhez kötődött: a pestissel Camus a megsemmisítést akarta szimbolizálni. A mű egyik változata így kezdődik: „Azok a különös események, amelyekről ez a krónika szól, 1941-ben, a második világháború alatt játszódik le, városkánkban, Oranban.”<sup>16</sup>

A regény végső változatában az évszám elhagyása rendkívül jelentős, Camus azon szándékának megvalósítása jegyében történik, hogy a művet több jelentésűvé tegye. Ugyanakkor annak az esztétikai meggyőződésének következménye, hogy a „nagy stílus” a „lát-hatatlan stilizálás”, mint azt több helyütt kifejtette. A leglényegesebb azonban az, hogy a regény indításának végleges, megváltozott formája árulkodik arról a változásról is, amelyről fentebb esett szó: a társadalmi átalakulásban hívő, harcos Camus kiábrándulásáról. Mert mindez magában a regényben nem tükröződik már. A végleges szöveg indítása az általános Ember elvont térben és időben való mozgathatóságához adja meg tónust, s Camus minden későbbi tiltakozása ellenére igaz lesz, hogy a mű ezzel egyszeriben ahisztóriává válik.

Roland Barthes-hoz írt levelében Camus utal arra a törekvésére, hogy műve több jelentésű legyen, ugyanakkor a regény elvontságát azzal magyarázza, hogy egy része az ellenállás alatt jelent meg, így szükségszerűen csak szimbolikusan ábrázolhatta a náciizmust: „*A pestis*, amely szándékom szerint több szinten értelmezendő... nyilvánvalóan az európai ellenállási mozgalomról is szól a náciizmus ellen. Ennek bizonyítéka, hogy anélkül, hogy név szerint is szerepelne, mindenki ráismert az ellenségre, Európa összes országában. Tegyük hozzá, hogy *A pestis*nek egy hosszú részlete megjelent egy mozgalmi gyűjteményben, s hogy ez a körülmény egyedül igazolhatná az általam véghezvitt átformálást.”<sup>17</sup>

Az író öngigazolása teljesen elfogadható lenne, a fő ok azonban, amiért a konkrét, történelmi események helyett az általánost választja, az, hogy alapvetően a „Rossz” örök jelenlétét s a mindig és

mindenütt újrakezdendő és csak átmeneti eredményeket hozható harcot vallja. Sziszüphoszt boldognak kell képzelnünk, és el kell fogadnunk sorsát.

Míg a *Közöny*ben csupán a mű végén billen át az absztrakcióba, *A pestis*ben elejétől fogva a mintegy a világ lényegét alkotó „Rossz” ellen vívják kétes kimenetelű harcukat az erősen absztrahált hősök, hisz azt sem tudjuk biztosan, hogy a pestist legyőzik-e, vagy az magától szűnik meg, úgy, amint jött.

A *bukás* lesz az a Camus-regény, amelynek kapcsán erőtejesen merül fel a pálfordulás, a „szinte száznyolcvan fokos fordulat az író magtartásában.

A mű megírásának indítékául minden kétséget kizáróan Sartre-Camus-féle vita szolgált, amely – mint ismeretes – az 1951-ben kiadott *A lázadó ember* körül viharzott, s amely Camus és Sartre elhidegüléséhez vezetett. Sartre nyílt levélben „gyávasággal” és „rossz lelkiismerettel” vádolja volt barátját<sup>18</sup>. Camus 1956-ban a *Le Monde*-ban közölt nyilatkozatában kétséget sem hagy afelől, hogy *A bukás*ban Sartre elé akar görbe tükröt tartani: „...megrajzolni egy olyan prófétácska portréját, amilyen manapság oly sok van. Akik semmit sem jósolnak, és jobb dolguk nem akad, mint másokat vádolni saját magukat vádolva...”<sup>19</sup>

A *bukás* címe kitűnően fedi a mű hőséne, a „vezeklő bírónak” felfedezését: „De nem is lehetünk meggyőződve senkinek az ártatlanságáról, viszont biztosak lehetünk minden ember bűnösségében”<sup>20</sup>

A valaha híres párizsi ügyvédnek egyetlen törekvése lesz bebizonyítani, hogy mindannyian bűnösök vagyunk.

A *Közöny*től *A bukás*ig Camus életműve nem ellentmondásos, hanem egyenesvonalú fejlődés. A világ alapvetően abszurd volta-ra ráébredő Meursault-nak és a „többi Meursault-nak” – hisz a pestis kitörése előtt Oran valamennyi lakosa, régi életében pedig Clamence is egyfajta abszurd állapotban él – kétfajta, ellentétes, – egymásnak nem ellentmondó – megoldást ajánl Camus. A közös vonás az, hogy mint a „megváltáshoz”, a „pokolra vettetéshez” sincs szüksége Camus-nek a kereszténység mítoszára.

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> Sartre joggal állapította meg a L'Homme révolté után, hogy az idealista álláspont ellentmond az egzisztencialista indulásnak – írja Pierre–Henri Simon Présence de Camus című munkájában. Ed. Nizet, Paris, 1962.30.
- <sup>2</sup> Roger Quillot szerint „A közöny nem áll ellentmondásban sem a Pestissel, sem a Sziszüphosz mítoszával, sem a lázadó emberrel. Egyiktől a másikig nincs ugrás a szabadságtól az erényig, az egoizmustól a könyörületességig.” (La mer et les prisons, Gallimard, Paris, 1956.21.)
- <sup>3</sup> Vö. Albert Camus: Carnets (janvier 1942 – mars 1951.) Gallimard, Paris, 1964. 32.
- <sup>4</sup> Vö. R. de Luppé: Albert Camus. Ed. Universitaires, Paris, 1952. 43.
- <sup>5</sup> A kifejezés nem tűnik esetlegesnek, ha Camus kijelentésére gondolunk: Meursault „az egyetlen Krisztus, akit megérdemlünk”. Vö. Préface à l'édition universitaire américaine. In: Théâtre, Récits, Nouvelles. 1929.
- <sup>6</sup> J.-P. Sartre: L'Explication de l'Etranger. Situations I. 100.
- <sup>7</sup> A. Camus: Közöny. Ford. Gyergyai Albert. Magvető, Bp. 1957.128-129. Az idézeteknél a fordítás második kiadását használtuk, míg az eredeti művet: A. Camus: Théâtre, Récits, Nouvelles, Ed. Gallimard, Paris, 1962. Bibliothèque de la Période kiadásában tanulmányoztuk.
- <sup>8</sup> Uo. 133.
- <sup>9</sup> A párhuzam nem véletlen. Jóllehet Camus írja le először az abszurd szót, Roquentin is az abszurdot fedezi fel, abból keres kiutat: „Le mot d'Absurdité naît à présent sous ma plume...” La Nausée. Ed. Gallimard, Paris, 1968.182.
- <sup>10</sup> A későbbiekben, mint ez a Caligulából, de főként A lázadó emberből kitűnik, ennek nyilvánvaló oka az, hogy Camus nem bízik a társadalmi cselekvésben. Az abszolút jó etikai álláspontjába helyezkedve mindenfajta erőszakot elítél.
- <sup>11</sup> A. Camus: Actuelles I. (Chroniques 1944-1948.) 27.
- <sup>12</sup> Pierre de Boisdeffre : Métamorphose du roman. Ed. Albin Michel, Paris, 1966. 395.
- <sup>13</sup> Théâtre, Récits, Nouvelles. 1942.
- <sup>14</sup> Uo. 1936.
- <sup>15</sup> Revue du Club du meilleur livre, février 1950.
- <sup>16</sup> Vö. Théâtre, Récits, Nouvelles. 1940.
- <sup>17</sup> Idézi Roger Quillot. In: Théâtre, Récits, Nouvelles. 1973-1974.
- <sup>18</sup> Vö. Les Temps Modernes, N° 8. 1952. – Vö. még: Sanford Ames: La Chute: From Summitry to Speleology. The French Review, N° 39. 1956. 559.
- <sup>19</sup> Vö. Théâtre, Récits, Nouvelles. 2111.
- <sup>20</sup> A. Camus: A bukás. Ford. Szávai Nándor, Magvető, Bp. 1962. 402.

(Alföld, 2011/5)





# ÍRÓ AZ, AKINEK NINCS MONDANIVALÓJA – A FRANCIA ÚJ REGÉNY

---

Alain Robbe-Grillet:  
A rádiók

---

Elöljáróban egy olyan problémát vizsgáljunk meg, mely sokat foglalkoztatta a kritikusokat: milyen helyet foglal el Robbe-Grillet első regénye az oeuvre-ben? Tézismű, amellyel terepet csinál további regényei számára, vagy az oeuvre egy darabja, mely nem választható el a többitől? Az első esetben ugyanis *A rádiókat* teljesen más szemszögből kellene vizsgálni, mint az író bármely más regényét.

„Író az, akinek semmi mondanivalója nincs.” Ennek a meghökentető írói hitvallásnak jegyében indítja el 1953-ban az akkor harmincegy éves agrármérnök azoknak az elragadtatott dicséreteknél és nem kevésbé túlzó elmarasztalásoknak a lavináját, mely mindmáig az „új regény” legtöbbet vitatott teoretikusává s írójává avatja Robbe-Grillet-t.

Népszerűségének a legtöbbet talán Roland Barthes, a nagy hatású strukturalista kritikus használt. Egy évvel *A rádiók* megjelenése után jelenti ki: „Robbe-Grillet jelentősége az, hogy a hagyományos írásművészet utolsó bástyáját támadta meg: az irodalmi tér elrendezését. Kísérlete jelentőségében felér a szürrealizmusével a racionalizmussal szemben vagy az avantgardista színházával (Beckett, Ionesco, Adamov) a polgári színház ellen.”

Az író fogadtatásának felemás voltára mi sem jellemzőbb, mint hogy ugyanaz a Boisdreffre kiáltotta ki „a regény Kopernikuszává”, aki 1967-ben kijelenti: „Nem, Robbe-Grillet, ön nem regényíró”, s arra szólítja fel, hogy „égesse el könyveit”.

Robbe-Grillet a legmesszebb ment azon az úton - s ehhez kétségkívül nagyban hozzájárult mérnöki képzettsége -, amelyet az egzisztencializmussal keveredett fenomenológián alapuló modern életérzés jelöl ki az arra amúgy is hajlamos írók számára.

Robbe-Grillet kifejezésével élve a dolgok „romantikus lelkéről” való lemondásról s a tekintet mint egyedüli regisztráló szerepéről van szó. (Innen Robbe-Grillet csoportjának egyik elnevezése: „a tekintet iskolája” is.)

Robbe-Grillet törekvéseinek mintegy központi magva a „mélység ősi mítoszainak lefokozása”, pályáját mégis az antik görög tragédia mintájára, az Oidipusz-téma egy változatával kezdi. Ebből az ellentmondásból következik azután, hogy ahány kritikus írt róla, annyiféleképpen magyarázzák az írói szándékot. Az angolszász kritikusok - élükön Morrisette-tel - általában a hagyományos regényt, az Oidipusz-tragédia felújítását látják benne, egy detektív-történettel elegyítve, míg a franciák - főleg Roland Barthes - inkább az újra figyelnek fel a műben. Valóban, Barthes említést sem tesz a görög tragédia és *A rádiók* párhuzamairól, azokat nyilvánvalóan csupán ürügynek tekinti - mint Wallas egész nyomozását - ahhoz a formai játékhoz, mely „egy önmagába visszatérő idő történetén” belül „balra tenné, ami jobb oldalon van és megfordítva”.

Olga Bernal szerint *A rádiók* se nem detektívregény, se nem egy új Oidipusz története. Egy szakítás regénye, s ugyanakkor természetesen Robbe-Grillet jövődő regényeinek manifesztuma. Bernal tehát ellenregénynek fogja fel *A rádiókat*, de úgy vélekedik, hogy Robbe-Grillet további művei már nem ellenregények, hanem *A rádiókkal* mintegy *tabula rasat* teremt későbbi alkotásai számára.

Nos, bárhogy nevezzük is *A rádiókat*, úgy véljük, nem különbözik oly nagy mértékben további regényeitől, mint azt számos kritikus gondolja. Igaz ugyan, hogy a *Kukkolótól* (Le Voyeur, 1955) kezdve a cselekmény leegyszerűsödik, és a sok nézőpont az íróéra és a főhőisére szűkül, de ami a lényeges: a cselekmény mag-

va továbbra is az alapvető emberi-erkölcsi magatartás, élet-halál körül forog. A *Kukkolóban* nemi erőszak és gyilkosság, az *Útvesztőben* (Dans le Labyrinthe, 1959) a katona bolyongása - mely Thészeuszéra emlékeztet, tehát még csak az antik világtól sem távolodik el túlságosan (!) - és halála, a *La Jalousie-ban* [A féltékenysé] (1957) féltékenység s végül a *La maison des rendez-vous-ban* [A találkahely] (1965) mintegy mindennek összegzéséül gyilkosság, szadizmus, erotika, féltékenység, detektívtörténet stb.

Mindez azt látszik bizonyítani, hogy az ellentmondás, mely az alaptéma súlyossága és a tragikum hiánya között feszül, nemcsak *A rádiók* sajátossága, hanem végig megmarad Robbe-Grillet regényeiben. A kérdés most már az, hogyan oldódik fel ez az ellentmondás. S a felelet benne van a szándékban, amellyel az író ezeket a témákat megírja: Robbe-Grillet nem feleleveníteni, hanem végleg lerombolni akarja az Oidipusz-komplexust, a gyilkosságot nem kívánja elítélni, nem szeretné annak erkölcsi tanulságait levonni, hanem mélységétől, tragikumától akarja azt megfosztani, a féltékeny férj érzéseit nem kommentálja, még csak nevetségessé sem teszi: egyáltalán az érzés létezését vonja kétségbe. Más szóval a „condition humaine” megváltozását, az érzelmeitől, felelősségtudatától megfosztott ember helyzetét akarja ábrázolni. Mivel a modern ember már nem úgy reagál a gyilkosság, féltékenység stb. szavakra - véli Robbe-Grillet -, mint a megelőző koroké, magát a fogalmat akarja megfosztani régi tartalmától. Míg a „hagyományos” olvasó vagy néző átéli a szereplő lelkiállapotát, azaz a színpadot is életnek tekinti, Robbe-Grillet megfordítja ezt: az életet is színházként kezeli, nem hisz a nagy szavak mélységében. Erre a legéklatánsabb példát a *La maison des rendez-vous*, szolgáltatja, ahol Manneret meggyilkolása semmivel sem kap nagyobb jelentőséget, mint a Villa Bleue színpadán játszott *Rituális gyilkosságok*; az élet egy grand-guignollá válik.

Robbe-Grillet tehát nem a gyilkosságot, féltékenységet, szadizmust száműzi műveiből, hanem az emberi kapcsolatok, valamint az ember és a külvilág kapcsolatának megváltoztatását akarja tükrözni az elidegenedés olyan fokán, ahol a tárgyak autonóm világot

alkotnak, a személyek pedig elvesztik egyéniségüket, mígnem szinte a tárgyakkal válnak egyenértékűvé.

Robbe-Grillet valamennyi műve *A rádiók* technikáját követi: az alkotó s ugyanakkor romboló írásmódot. *A rádiók* kapcsolatban erről maga az író is nyilatkozott: „Olyan történetet akartam elmesélni, amelyik apránként saját magát rombolja le.”

S mivel itt a történet oidipuszi, a „gommage” az antik görög tragédia valamennyi kellékét „törölni” akarja. Kérdés azonban, sikerül-e Robbe-Grillet-nek lerombolnia mindazt, amiből történetét felépítette: az Oidipusz-komplexust, a detektívtörténetet, a szereplők jellemét stb.? Sokan ma is Robbe-Grillet legjobb regényének tartják *A rádiókat*, a felületes olvasó – s ez az átlagolvasó, akihez Robbe-Grillet maga is szólni akar – nem is veszi észre az ironikus szándékot, hanem az írói szándékkal teljesen ellentétben, egy érdekes detektívtörténetet üdvözl benne, amolyan Simenon-félét, akinek hatását mindjárt a mű megjelenése után felfedezni vélték, mígnem maga az író cáfolta meg ezeket a feltevéseket, kijelentvén, hogy alig ismeri Simenont.

Miből adódik az írói szándék és a mű eredményének ilyen eltérése? Elsősorban abból, hogy túlságosan erős és meggyőző a görög tragédia elemeinek hatása, ezzel szemben elsikkad az ironikus és destruktív elem. (Ezt vehette észre maga az író is, s ennek következtében egyszerűsödik és soványul azután további regényeinek cselekménye, s kap mind nagyobb teret a leírás.)

*A rádiókból* egy szabályos Oidipusz-história modern változatát olvashatjuk ki, s ezt meg is tették még olyan kritikusok is, mint Bruce Morrisette: „Wallas kalandja *A rádiókban* Oidipusz tragédiájának modern változata” - írja, s részletesen kimutatja a görög tragédia és Robbe-Grillet regényének analógiáit.

A regény cselekményét maga az író foglalja össze a könyvhöz írt fülszövegben: „Egy pontos, konkrét, lényeges eseményről van szó: egy ember haláláról. Detektívtörténet jellegű esemény, azaz van egy gyilkos, egy detektív, egy áldozat. Bizonyos értelemben még szerepük is megmarad: a gyilkos az áldozatra lő, a detektív megoldja a problémát, az áldozat meghal. De az őket egybefűző

kapcsolatok nem ilyen egyszerűek, helyesebben nem válnak egyszerűekké csak az utolsó fejezet lezárásával. Mert a könyv pontosan huszonnégy óra története, mely a revolver dörrenése és a halál beállta között eltelik, az az idő, mely alatt a golyó három-négy métert megtett - huszonnégy óra »felesleg«.

A cselekmény egy kávéházban kezdődik, ahol a tulajdonos visszaemlékezik az előző nap estéjén történetekre, amikor is valaki rálőtt Daniel Dupont professzorra. Minthogy a Dupont-villa és a város közötti telefon-összeköttetés megszakadt, a közigazdász professzor cselédje segítségért szalad. Wallas, a detektív késő éjszaka érkezik, és a kávéházban száll meg.

Kevéssel azután, hogy Wallas elhagyja a szobáját, Garinati, a bér-gyilkos, akinek meg kellett volna ölnie a professzort, de lövését elhibázta, Wallas után kérdezősködik a kávéházban. Visszaemlékezik a professzor meggyilkolására vonatkozó utasításokra, amelyeket Bona, egy politikai összeesküvés vezére adott számára. A merénylet után Dupont Juard doktor klinikájára kerül, s annak segítségével halottnak nyilváníttatja magát. Még mindig a prologusban, Garinati kiterveli a második merényletet Dupont ellen.

Wallas, akit egy nyomozóiroda bízott meg a merénylet körülményeinek felderítésével, rájön, hogy valamikor már járt ebben a városban. Betér egy papírboltba, hogy vásároljon egyfajta radírgumit, amit azonban nem sikerül megkapnia.

A rendőrségen Laurent felügyelő öngyilkosságra gyanakszik, mivel senki sem látta a hullát. Laurent szerint Wallas is lehetett volna a gyilkos, hisz annak revolveréből egy ugyanolyan kaliberű golyó hiányzik, mint a Dupont elleni merényleté.

Bona, az összeesküvés vezére elhiszi vagy úgy tesz, mint aki elhiszi, hogy Dupont valóban meghalt. Közben a kávéház tulajdonosa elhatározza, hogy feljelenti a számára is gyanús Wallast.

Wallas visszatér a papírüzletbe, amelynek kirakati dekorációja révén a görög tragédia és Dupont villája között teremt összefüggést, majd gyermekkorára emlékszik vissza az őt kiszolgáló hölgy láttán.

Laurent egyre inkább kételkedik Dupont halálában. Marchat, Dupont barátja, aki vállalja, hogy megkeresi a professzor villáját,

ban annak néhány fontos iratát, újabb merénylettől tartva felkerek-  
si Laurent felügyelőt.

Wallas harmadszor is visszatér a papírüzletbe a különleges ra-  
dírókért. A Dupont-villa képének láttán rájön, hogy az elárúsító  
csak Dupont volt felesége lehet. Egy fényképen felfedez egy férfit  
feleségével és gyermekével.

Laurent felügyelő egyik beosztottja jelentésében azt fejtegeti,  
hogy az a fiatalember, aki feltehetőleg Dupont törvénytelen gyer-  
meke, s a villa körül ólálkodik, okkal gyanúsítható a gyilkosság el-  
követésével.

Laurent a gyilkosság helyszínét ábrázoló képeslapot mutat  
Wallasnak, amelyen ez áll: „Találkozó fél nyolckor”. Wallas elhatá-  
rozza, hogy elmegy a villába, s eközben rájön, hogy gyermekkorá-  
ban apja meglátogatására hozta el édesanyja ebbe a városba.

Wallas Dupont villájában várja a gyilkost, miközben Dupont -  
mivel barátja nem hozta el az iratait - maga indul okmányai meg-  
keresésére. Dolgozószobájában magához veszi fegyverét. Mint-  
hogy Dupont is, Wallas is azt gondolja, hogy a gyilkos tért visz-  
sza, egymásra lőnek. Dupont fegyvere csütörtököt mond, a detek-  
tív viszont nem hibázza el a lövést.

Ekkor Dupont órája, amely huszonnégy órával azelőtt meg-  
állt, ismét megindul. S voltaképpen itt van a regény nyitja. Való-  
jában kétszer huszonnégy óra cselekményről van szó. Az első idő-  
egység október 27-én reggel hat órától (prológus) október 28-án  
reggel hat óráig (epilógus), a második október 26-án reggel fél  
nyolctól (Garinati lövése) október 27-én reggel fél nyolcig (Wallas  
gyilkossága) tart. Mindkét időegység önmagában is zárt, a cse-  
lekmény mindkettőben önmagába tér vissza. A második huszon-  
négy óra különlegessége az, hogy pontosan ennyi idő kell ahhoz,  
hogy a gyilkos golyó megtegye a „három-négy métert”. Ez a „hu-  
szonnégy óra felesleg”, amelyről Robbe-Grillet is említést tesz,  
eltünteteti a klasszikus időt, ahogy ezt Bruce Morrisette is kifejti  
a műhöz írt bevezetőjében. S itt borul fel a hagyományos detek-  
tívregény rendszere is. Ugyanis csak az áldozat egy és ugyanaz a  
személy, akire rálőnek és aki meghal. A gyilkost ketten képviselik.  
Garinati lő az áldozatra (először) és Wallas öli meg (a második lö-

véssel). Ezzel a módszerrel, amely huszonnégy órát „használ fel” ahhoz, hogy a gyilkos golyó célba érjen (két golyóról van természetesen szó!), az író valósággal kiradírozza az időt.

A „gommage” szerepét szinte valamennyi kritikus a cselekmény eltörléseként értelmezi, holott elsősorban az idő törléséről van szó, s ennek révén kérdőjelezi meg az író magának a tragédiának a létezését. Morrissette, aki felhívja a figyelmet a cselekmény kettős idejére, megelégszik azzal, hogy a klasszikus időegység eltolódásáról beszéljen, hisz értelmezése szerint *A radírok* az antik görög tragédia elemeit feldolgozó detektívtörténet.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a huszonnégy óra felesleggel a mű kulcsát tartjuk a kezünkben. A regény címe, sőt indítása is ezt a feltevést látszik igazolni. *A radírok* mottójaként Robbe-Grillet Szophoklész szavait idézi - némi változtatással: „A mindennek feltett örkődő idő ellenedre is megoldást talált” -, de az író csakhamar hozzáteszi: „Sajnos, nemsokára már nem az idő lesz az úr.”

*A radírok* fogadtatása meglehetősen ellentmondásos. Ez a mű az olvasó számára az új regény mindmáig legolvasmányosabb, s minden valószínűség szerint legolvasottabb darabja is. Az átlagolvasó - az olvasótábor derékhada - teljes joggal érdekes detektívregényként kezeli a művet, amelynek van cselekménye, bűntény is van benne, amelyet ki kell nyomozni, s benne van a bűntény megoldása is. Az olvasó arra is rájön, hogy ez a „detektívregény” az Oidipusz-tragédia valamiféle változata.

Morrissette a tartalmi rész felől közelítve meg a regényt, a hagyományos elemeket (detektívtörténet, görög sorsdrámához való viszonyulás stb.) hangsúlyozza benne. Az amerikai kritikus hibásnak tartja Roland Barthes és a hozzá csatlakozó kritikusok értelmezését, amely - mint írja - Franciaországban és az USA-ban még tíz évvel a regény megírása után is „tartja magát”. Tegyük hozzá, hogy ma, több mint négy évtized távlatából lényegében még mindig ugyanezt a két típusú értelmezést olvashatjuk erről a műről. Bruce Morrissette, aki ugyan igen szellemesen „fejt meg” a művet, azt tartja, hogy Wallas kalandja az Oidipusz-tragédia modern változata, s a görög tragédia és a detektívregény összekapcsolását Robbe-Grillet regényében - W. H. Audenre hivatkozva - azzal ma-



gyarázza, hogy a detektívregény és az antik görög tragédia esztétikai és pszichológiai alapjai rokonok.

Lucien Goldmann a szociológus szemével nézve a regényt, a strukturális megfeleléseket keresi a mű és a mai francia társadalom között, s az antik tragédiát mint mintát is csak ilyen vonatkozásban tudja elfogadni. Goldmann interpretálása legalább annyira látványos, mint Morrisette-é. Az eredmények szöges ellentétben állnak, mégis mindkét magyarázatnak megvan a maga létjogosultsága, ha az olvasó szempontjából vizsgáljuk a regényt. Hiszen a kritikus mint olvasó mindig azt olvassa ki a műből, amit az számára mond. Fokozott mértékben áll ez az *új regényre*, amely szándéka szerint is polivalens értelmezésre ad lehetőséget.

Mindkét kritikus elköveti azonban azt a hibát, hogy saját értelmezését az írói szándéknak tünteti fel. Szándéka szerint Robbe-Grillet nem akart sem detektívregényt írni, sem antik tragédiát - még paródia formában sem - feleleveníteni, sem latens társadalombírálatot írni.

Az írói szándék ilyen visszájára fordulásának elsődleges okát abban kell látnunk, hogy míg az irónia, a destruktív elem háttérbe szorul, túlságosan dominál benne a mítosz (a Szophoklész *Oidipusz királyából* kölcsönzött mottó, a prologus és epilógus, az öt felvonásnak megfelelő öt fejezet, az Oidipusz-legendával analóg téma, a hős le akarja leplezni a gyilkost, s maga lesz gyilkossá, a szfinx, az elhagyott gyermek stb.).

Igen lényeges a címadó rádiógumi értelmezése. Morrisette fontosnak tartja, hogy a bizonyos, makacsul keresett rádír elnevezése Oedipe, mely a szöveg és a legenda között mintegy kapcsolatot teremt. Cáfolja azokat a kritikusokat, akik a rádiógumiban pusztán tárgyat látnak, minden emberi kapcsolattól megfosztva, s hozzáteszi: „Természetesen Oe-di-pe (Oidipusz). De nevétől eltekintve ez a rádír ottlétének kompakt, kétségbevonhatatlan tömegével létezik, erőteljesebben, mint *Az undor* ajtókilincse vagy gesztenyefájának gyökere, semleges módon, az emberen kívül állóan, a dolgoknak ebben a nem emberi világában, amely az embernek semmiféle kihívását nem hallja meg, s amely semmilyen meghitt jelzést nem intéz az emberhez.”

Morrisette-nek igaza van abban is, hogy a rádió összeköti a szöveget a legendával, s abban is, hogy ugyanakkor par excellence robbe-grillet-i tárgy. És pontosan ez a kettőssége adja meg szerepét. Mert a rádiógumi mint funkcionális tárgy magát a mítoszt hivatott törölni, hogy funkciótól megfosztott „être-là” maradjon. Valójában nem is egy rádióról van szó, hanem rádiókról. Egyébként nem lenne értelme a címben szereplő többes számnak.

Roland Barthes, aki nemcsak felfedezi Robbe-Grillet regényeinek új vonásait, de magát az új regényt a szemiotikával hozza összefüggésbe, szinte figyelembe sem veszi a tartalmi elemeket. Két nagy hatású cikkében valójában megalapozza az új kritikát, és megteremti Robbe-Grillet mítoszáét. *Objektív irodalom* című írásában - mint azt a cím is jelzi - a tárgyak felől közelíti meg a regényt: „Mindaz a műgond, melyet az író a tárgyak leírására fordít, látszatra nem áll arányban jelentéktelen voltukkal vagy legalábbis tisztán funkcionális jellegükkel. Robbe-Grillet leírásai antológia darabok: a tárgyat tökéletes hűséggel ragadják meg és tárják szemünk elé... E leírás másik jellemző vonása, hogy mindent a névén nevez, sohasem célozgat, és nem keresgél a körvonalak és lényegi vonások sűrűjében egyetlen olyan jelzőt, mellyel takarékosan a tárgy egész mivoltát ki lehet fejezni... Robbe-Grillet stílusa... a tárgy felszínén marad.” (A francia „új regény” II., 150-151) *A rádiókban* Barthes joggal fedezi fel azokat a vonásokat, amelyek itt még valójában csak másodlagosan vannak jelen, de amelyek - pontosan az idézett kritika hatására - domináns vonásokká lesznek a robbe-grillet-i regényben. Robbe-Grillet valójában akkor jelentkezik *A rádiókkal*, amikor az antropológus Claude Lévi-Strauss és a pszichológus Jacques Lacan hatására kialakul az úgynevezett új kritika, amelynek nagy hatású vezéralakja pontosan a fent idézett cikk szerzője, a szemiotikus Roland Barthes. Ugyanakkor megjegyezzük, hogy Robbe-Grillet első regényében nem annyira a tárgyakat akarja megfosztani funkciójuktól (ez is későbbi regényeiről mondható el inkább), fő gondja mindvégig tartalmi vonatkozású lesz: a tragikum érzését kívánja eltüntetni.

*A rádiók* nem úgy akarja a sorstragédia, egyáltalán a tragédia, a tragikum fogalmának diszkreditálását elvégezni, hogy nem vesz ar-

ról tudomást, hanem ellenkezőleg, maga a tragikum lesz a témája egy nagyon is gazdag cselekményű regénynek, hogy az író szándéka szerint egy építő-romboló írásmód segítségével „radírozza ki” azt.

A cselekmény és az idő fenti módon történő „kiradírozásával”, eltüntetésével egyidejűleg Robbe-Grillet hadat üzen a hagyományos regény legfontosabb elemének is, a jellemnek, amit szándéka szerint a párizsi panoptikumba, a „Grévin múzeumba” utal.

„Hány olvasó emlékszik *Az undor* vagy a *Közöny* mesélőjének nevére? (...) Beckett egyazon elbeszélés folyamán megváltoztatja hőséne nevet és formáját (...) A szereplők központú regény immár a múlté, egy korszakot jellemez: azt, amely az egyén tündöklését tanúsítja” - írja Robbe-Grillet a *Pour un nouveau roman* [Az új regényért] című elméleti munkájában.

A hagyományos regény hőseinek lelki gazdagságában, jellemének mélységében Robbe-Grillet nem hisz: „Állítólagos »mivoltunkat« és a szókincset, mely abból mítoszt teremt, visszautasítani, a tárgyakat csupán külső és felszínes dolgokként felfogni nem az ember tagadása - mint mondják -, hanem a hagyományos és valószínűleg mindenfajta humanizmusban meglévő »pánantropikus« eszme visszautasítása. Végeredményben nem más, mint logikus végső következményéig vinni szabadságom igényét.”

Az egzisztencialista szabadságot megtagadva, Robbe-Grillet számára már nem a választás lehetősége, hanem minden kapcsolat hiánya jelenti a szabadságot. S az ily módon „szabaddá” vált robbe-grillet-i hős felelősséggel sem tartozik senkinek, tetteinek sincs súlya. Wallast végzetes tévedése miatt titokzatos főnöke még csak felelősségre sem vonja: „Feléig sem hallgatta ügynökének elbeszélését.”

A *Kukkoló* Mathiasát – bár az nem is igyekszik menekülni senki sem tartóztatja fel elutazásában tette színhelyéről. Az *Útvesztő* katonájától sem kérdezi meg senki, honnan jött, kihez tartozik, a *La Jalousie* láthatatlan férje pedig nem kéri – de nem is kérheti - számon felesége tetteit.

Maguk a szereplők pedig többnyire személyazonosság nélküli, szenvedély- és jellemmentes, megfoghatatlan árnylények inkább,

mint hús-vér emberek. Ennek a fajta „hősnek” egyik legszélsőségebb esete *A rádiók* elsőként megjelenő alakja, a kávé mérés tulajdonosa.

A jellemek bizonytalansága egyrészt abból származik, hogy számos szereplő egyforma. Egyforma a *La Plage* című pillanatkép három szereplője, *A rádiókban* Wallas egy férfival találkozik, aki Fabiusra hasonlít, ő maga pedig egy gyanúsított megtévesztésig azonos mása. Ugyancsak a személyiség cseppfolyóssá válását szolgálják a névzavarok és névhiányok. *A Kukkolóban* a meggyilkolt lány hol Violette, hol Jacqueline néven szerepel, a tengerész, akit Mathias találkozik, hol Pierre Robin, hol Jean. *A La maison des rendez-vous*-ban a hasonlóság és névzavar együtt okozza a kétértelműséget. „Nem ő volt hát, hanem a második szolgálólány (aki egyébként annyira hasonlít rá, mintha ikrek lennének, s akinek keresztnéve talán szintén Kimnek íródik, s hasonlóképpen ejtik, a különbség csak kínai fül számára lévén érzékelhető)...” *A La Jalousie* női főszereplője csak A..., a férj pedig meg sem jelenik, ennélfogva még csak egy kezdőbetűt sem kap. Az *Útvesztő* szereplői csak „a katona” és „a gyerek”. Robbe-Grillet szereplőinek valóban egy jellemzőjük van: „être-là”.

Sok esetben megtévesztő lehet a szereplők részletes és pontos külső leírása Robbe-Grillet regényeiben, például az *Útvesztő* katonája: „A férfi öltözete egy kétes színű, zöldes vagy kekiben játszó ócska katonaköpeny. Arca szürkés, megviselt, s vonásai egy végtelen fáradtság benyomását keltik, de talán a több mint egy napos szakáll teszi főként ezt a hatást.”

A szereplők pontos külseje azonban nem mond ellent jellemük hiányának, sőt éppen azt hangsúlyozza. Robbe-Grillet-nél ugyanis a leírás sohasem a jellemzés szándékával történik, a szereplők külsejét éppoly részletességgel mutatja be, mint a tárgyakét, s mint ahogy a tárgyaknak is csak a felületén siklik tekintete, az emberekből is csak azt ragadja meg, amit a tekintet regisztrálhat, így módon nemcsak a dolgok „romantikus lelkét”, de az ember belső világát is kizárja érdeklődési köréből. Másrészt az embert az ábrázolás azonossága a tárgyak szintjére süllyeszti.

Robbe-Grillet regényei közül alighanem egyedül *A rádiók* tarthat számot arra, hogy antológiadarabként szerepeljen tankönyvekben. Ugyanakkor bizonyosnak látszik, hogy a francia új regény és Robbe-Grillet is a francia irodalomtörténet ma már megkerülhetetlen része.

(Huszonöt fontos francia regény, Lord Könyvkiadó, Maecenas Könyvkiadó, Budapest, 1996)

---

## A játék mint cél és eszköz Alain Robbe-Grillet legújabb regényében<sup>1</sup>

---

Az 1971-es év korszakhatárt jelent a francia új regény történetében. A dátum nem a művek, hanem az értékelés szempontjából jelentős. Az új regény teoretikusai, alkotói és kritikusai ekkor találkoztak először ilyen nagy számban, hogy elemezzék és összegezzék a modern francia regény egyik legfrissebb, de az utóbbi években mindenképpen a legtöbbet vitatott áramlatának múltját és eredményeit.<sup>2</sup>

Az irodalmi dekádön megjelent a nouveau roman mellett a nouveau nouveau roman elnevezés, amely nevében is jelzi, hogy az 1950-es évektől számon tartott „iskolán” belül új korszakhatárt lehet kijelölni. Ezt a határt az 1960-as években jelölte meg a dekádön Françoise van Rossum-Guyon, s többek között az alábbi művekhez kapcsolta: Jean Ricardou: *La Prise de Constantinople* (1965), Alain Robbe-Grillet: *La Maison des rendez-vous* (1965), Claude Simon: *La Bataille de Pharsale* (1969), Robert Pinget: *Passacaille* (1969), Claude Ollier: *Navettes* (1967).

Jean Ricardou megfogalmazása szerint az új regény „a kaland leírása helyett az írás kalandja”, ami utal a hagyományos regénnyel való szakításra is. A nouveau nouveau roman pedig a *La Jalousie*, *La Modification*, *Mahu et le Matériau* című regényekhez képest annyiban jelent változást sőt szakítást, hogy míg a nouveau roman „az ismeret-kritikai regény utolsó fejezetének tekinthető”, a nouveau

nouveau roman a szerkesztés játékát helyezi előtérbe. Itt nem térünk ki részletesen annak igazolására, illetve cáfolására, hogy mennyiben jogos a korszakhatár megjelölése, azt sem kívánjuk bizonyítani, mennyire hamis az új regényíró hiedelme, amikor művével nem csupán azt véli megakadályozni, hogy az uralkodó ideológia felhasználja (récupérer) művét, de hiszi, hogy írásmódjával (écriture) ezt az ideológiát meg is buktatja.<sup>3</sup>

Feltétlenül kimutatható egyfajta gyökeres változás az új regényben, de ezt a változást rendkívül nehéz lenne valamilyen dátumhoz kötni, s úgy véljük, a fentebb említett művek sem tükrözik egyöntetűen a korszakváltást. Mert igaz, hogy Jean Ricardou a *La Prise de Constantinople*-ban már 1965-ben formalizálja a regényt, de vitatható, hogy az ugyanebben az évben megírt *La Maison de rendez-vous* vagy akár az 1970-ben íródott *Projet pour une révolution à New York* szakítást jelentene Robbe-Grillet megelőző műveivel, hisz például az utóbbi mű és a nagyvárosi élet, nevezetesen New York automatizálódó struktúrái között az olvasó akaratlanul is és könnyűszerrel megtalálja azt a referenciát, amely ellen az író minden regényében makacsul küzd.

De Claude Simonnál az is kimutatható, hogy a történelem mint elsőrendű regényszervező téma – ha más formában is, ha erőtlenebbül is – jelen van az 1969-ben írt *La Bataille de Pharsale*-ban, s gyökeres változást csak a *Les Corps conducteurs* (1971) és a *Triptyque* (1973) hoz.

Ez a változás valójában akkor következik be, amikor a mű szereplője és cselekménye oly módon tűnik el, hogy az olvasó már semmilyen eszközzel sem tudja megtalálni saját, illetve az alkotó világának kapcsolatait az alkotás belső struktúráival; az előzőnek az utóbbiban történő, mégoly tág értelemben vett tükrözését sem képes fedezni.

Ebből a szempontból úgy véljük, Alain Robbe-Grillet első ízben valósítja meg maradéktalanul írói szándékát az 1976-ban írt *Topologie d'une Cité Fantôme*-ban, éppen ezért nem érdektelen megvizsgálni, mik azok a változások, amik egy új típusú regényt eredményeznek, s mik e változások várható következményei az író-olvasó viszonylatában.

Alain Robbe-Grillet 1953-ban „a mélység ősi mítoszai” ellen küldi harcba első regényét. A *Les Gommès* közönségsiker – és az írói szándék csődje. Mint ismeretes, a művet az olvasók és kritikusok is mint élvezetes detektívregényt üdvözlük.<sup>4</sup> A *Le Voyeur*-től (1955) kezdve az író a legaprólékosabb leírásokkal a tárgyak autonóm világára igyekszik korlátozni a regény világát, de az írói szándékkal ellentétben az olvasó – és a kritikusok egy része is – „helyreállítja” a regény cselekményét, és „beleérzi” a műbe a száműzni kívánt tragikumot, sőt, az olvasó számára továbbra is ez marad a robbe-grillet-i regény legfőbb vonzereje.

1953. október 8-án az *Express*nek adott nyilatkozatában a *Dans le labyrinthe*-tel kapcsolatban mondja az író: „Elismerem, hogy a *Dans le labyrinthe* végső soron bekebelezhető (récupérable) mű. Ha azt hinném, hogy nem az, abbahagynám az írást, mert elértem volna célomat!” Kevéssé tartjuk valószínűnek, hogy egy író akkor hagyná abba a regényírást, amikor megvalósítja írói szándékát, a nyilatkozat mégis jól mutatja Robbe-Grillet változatlan célját: olyan művet írni, amelyik saját magát teremti és le is rombolja. Az író elképzelését a *Topologie*-ban már korábbi regényeiben is fellelhető, de itt abszolutizált regényszerkesztési módszerrel oldja meg: a játékkal a műalkotás legkülönbözőbb szintjein.

„Gyakran gondoltam arra, hogy a mélység ősi mítoszainak eltűnésével egy meghatározó űr támad. Amit az emberek komolynak tartanak, azaz amit az értékek takarnak (munka, becsület, fegyelem stb.), valójában egy meghatározott és időhöz kötött vaskos szabálykönyvhöz tartozik, amelyen kívül a mélység minden értelmét elveszti; a komoly azt tételezi, hogy mozdulataink mögött van valami: lélek, isten, értékek, a polgári rend . . . ugyanakkor a játék mögött nincs semmi. A játék pusztá öncélúság.”<sup>5</sup> Nos, a *Topologie*-ban a játék egyrészt cél, de ugyanakkor eszköz is annak meggátolására, hogy az olvasó felélessze az író által száműzni kívánt „ősi mítoszokat”: tragédiát, barátságot, szerelmet, féltékenységet stb., egyszóval mindazt, ami antropológiai. Robbe-Grillet ebben a regényében sem úgy akarja megszüntetni a tragédiát, hogy nem vesz róla tudomást. Mint előző műveiben, itt is főszerepet játszik a gyilkosság. Az eltérés a tragédia eltüntetésének módszerében lesz.



Maga az a tény, hogy korábbi regényeitől eltérően a *Topologie* tartalomjegyzékkel kezdődik, önmagában még nem mond sokat. Egy bevezetésen (Incipit) és egy befejezésen (Coda) kívül az író öt részre (espace) tagolja művét. Az öt rész csupán emlékeztet a klasszikus dráma öt felvonására, és utal a *Les Gommages* öt fejezetére. Míg azonban az első regény címében mutat az alkotó-romboló írás szándékára, a legutóbb megjelent műben maguk a fejezetcímek (fő- és alcímek egyaránt) elvégzik a törlés játékát. A rombolás hol első pillanatra szembeütő módon, hol csak a szöveg alapján, hol formai ellentmondások, hol az előző állítás megkérdőjelezése nyomán jön létre.

A fejezet címe	alkotás	rombolás/törlés	törlés szintje
<b>PREMIERE ESPACE</b>			
Construction d'un temple en ruines à la Déesse Vanadé	construction	ruine	jelentés
I. Dans la cellule génératrice	génératrice	cellule	nyílt-bezárt
II. Dehors, l'ombre agrandit	agrandit	ombre	+ -
III. Caillou et stylet	caillou 0	stylet	forma
IV. L'inscription	inscription	destructrice	szövegben (42)
V. Le navire à sacrifices	lit-bateau (plaisirs)	sacrifices (meurtres)	vö. 47.
VI. Entracte	acte	entracte	+ -
VII. Naissance hypothétique de David G.	naissance	hypothétique	+ ?

A fejezet címe	alkotás	rombolás/törlés	törlés szintje
<b>DEUXIEME ESPACE</b>			
Répétitions à mouvement	mouvement	demeure	jelentés
ascendant pour une demeure immobile	ascendant	immobile	

A fejezet címe	alkotás	rombolás/törlés	törlés szintje
<b>TROISIEME ESPACE</b>			
Construction d'un temple en	mint a Première espace		
ruine (suite et fin)	suite	fin	jelentés
I. Mise au point	mise au point	coup de	
II. Coup de théâtre		théâtre	I-II.
III. Maquette provisoire du projet	projet	provisoire	jelentés

A fejezet címe	alkotás	rombolás/törlés	törlés szintje
<b>QUATRIEME ESPACE</b> Réveries des mineurs			
séquestrés entre fenêtre	réveries	séquestrés	nyílt-zárt
et miroir	fenêtre	miroir	nyílt-zárt
1. Vagabondage mièvre en			
attendant	vagabondage	en attendant	+ -
Délai de grâce	grâce	délai	+ +-
Evasion molle	évasion	molle	+ -
Printemps déjà chaud	printemps	chaud	ellentmondás
Tir au posé <sup>6</sup>	tir	posé	mozgás, mozdulatlan
I. Deuxième cycle initiatique	deuxième	initiatique	jelentés
Identité douteuse	identité	douteuse	jelentés
Règle du jeu <sup>7</sup>	règle	jeu	jelentés
Dans la nature pétrifiée	nature	pétrifiée	élő-holt
Démon qui somnole	démon	somnole	dinamikus, statikus

Métamorphose et assumption. Saját maga ellentétébe megy át!

A fejezet címe	alkotás	rombolás/törlés	törlés szintje
<b>CINQUIEME ESPACE</b>			
Le criminel déjà sur mes propres traces	criminel	moi-même	il-je
I.Retour raturé <sup>8</sup>	retour	raturé	jelentés

A fejezet címe	alkotás	rombolás/törlés	törlés szintje
II. Cérémonie rituelle	cérémonie	rituelle	jelentés
III. Paysage avec cri	paysage	cri	nyugalom
IV. Rétrospective des fouilles	fouilles	rétrospective	irány
V. Un autel à double fond <sup>9</sup>	un	double	1-2

Az egész regény szerkezete - ezt már megszoktuk Robbe-Grillet regényeit olvasva - önmagába tér vissza. Később még szó lesz arról a különbségről, amit az egyes szám első személyű mesélés jelent megelőző regényeihez képest, itt csupán arra utalunk, hogy akárcsak a *Les Gommès*-ban, a kezdő- és zárókép csaknem azonos, ami azt tételezi fel mintha valójában a regény kezdete és vége között semmi sem történt volna. Az első regény a kocsmá tulajdonosának leírásával kezdődik, és ugyanitt ér véget, a *Topologie*-ban az író saját magát mutatja be elalvás előtt és ébredés után. „Elalvás előtt, ismét a város. Egyedül vagyok. Késő van. Virrasztok.” (9-10). „És most, egyedül vagyok pirkadatkor nyitott ablakom előtt ...”(196).

Az a tény, hogy valójában az egész regény egy álomnak is felfogható (a bevezető rész *öt* paragrafusa kezdődik a „mielőtt elaludnék” szavakkal, nyilvánvaló kapcsolatban az *öt* fejezettel), eleve támogatja az írói szándékot: minden csak a képzelet szülötte, s az olvasót valóban megakadályozza bármiféle „realitás” helyreállításában. Ezen túlmenően azonban az álom mint alaphelyzet a valóság és képzelet keveredésének privilegizált esete. Az író anélkül tud képeket teremteni és megszüntetni, hogy erőltetettnek hatna, vagy hogy a leírt kép csak hosszadalmas és megannyi apró módosulás révén menne át ellenkezőjébe (ez egyébként a végtelenül részletes leírások hiányában, illetve ritkulásában és egyszerűsödésében is megmutatkozik). Másrészt Robbe-Grillet (és általában az új regény, de különösképpen a nouveau nouveau roman) alapvető írástechnikáját is kitűnően támogatja az álom mint alaphelyzet.

Az alkotó-romboló írásmódról az író magában a műben is vall. A befejezésben nem csupán az írás, az alkotás robbe-grillet-i módjáról olvashatunk, de az egész műre utal a szerző: „... az értékes, törékeny és selymes lepkék gyűjtője, ha csupa új egyedek akar, tudja, hogy a legjobb már báb formájában megszerezni őket, hogy biz-

tos helyen bontakozzanak ki, foglyul ejteni, mielőtt ide-oda ütődve tönkretethetnék szárnyukat majd késedelem nélkül feláldozni a foglyot a Kéjes Vanadé (más néven Vámpír Vanadé) oltárán, előbb a Mérgek Kódexe által előírt szerekkel, majd végül a még eleven szűz has; felnyársalva egy tűre, amelynek mérete számára megfelel egy széles pengéjű kardnak vagy hosszú törnek.” (201)

A regényben sem történik más: fiatal szűzeken elkövetett rituális gyilkosságok az itt leírt módon, s még a Vanadé név is azonosítható.

A fentebb említett írástechnika pedig a használati tárgyak, képek, plakátok, kirakatbábuk és maguk a szavak által felidézett képek, képzetek, asszociációk játéka. Ezeket a regényalkotó elemeket a kritika hol *thème générateur* (alkotó téma), hol pedig egyszerűen *générateur* (alkotó, regényszervező elem) néven emlegeti. Az álom pedig mint alaphelyzet teljes szabadságot biztosít az írónak a regényszervező elemekkel való játékban.

Mert mi történik a regényben? Hisz mint valamennyi Robbe-Grillet mű esetében itt is el lehet mesélni valamilyen történetet. A különbség az lesz, hogy a *Topologie* „cselekménye” lépten-nyomon széttöredezik egyrészt az említett álom mint keret miatt, másrészt a regényszervező elemek játéka folytán.

Az író-mesélő részt vesz egy ásatáson, mely során egymásra épült civilizáció kerülnek felszínre, de őt magát saját kutatása érdekli, amiről még semmit sem tud: „Egyedül vagyok. Találomra elindulok. Bolyongok, mintegy véletlenül a felismerhetetlen részletek között, melyek egykor hercegi lakosztályok, középületek, szállodai játéktérmegek vagy nyilvánosházak, színházak és szökőkutak voltak. Keresek valamit.” (11–12) A mesélő a helyszín egyetlen épen maradt épületében, a női börtönben három meztelen női csoportot ír le. Eközben odakint egy sikoltozó meztelen nő menekül, egy női nemzetség egyetlen életben maradt tagja, aki – miután egy hajón érkező katonák társait lemészárolták, őt magát megkínózták – elmenekül. A vérfürdőből pedig megszületik Dávid, a monda szerint az öröm hermafrodita félistene. Dávid harminc évvel később egy végtelen folyosón, egyforma ajtók sokasága között bolyong. Közben a városban az a hír járja, hogy a rendőrség leleplezett egy

titkos társaságot, amelyik időnként összejön, hogy felelevenítsen egy régi szokást: rituális gyilkosságokat követ el. Három, egyazon körülmények között elkövetett gyilkosság a rendőrségnek alapul szolgál arra, hogy mértani pontossággal kijelölje egy negyedik helyét is. A narrátor, feltételezve, hogy Dávid követte el a gyilkosságokat, kutatja, hogyan történhetett a dolog. Eközben egy színházterembe ér, ahol egy ájult lányt kivisz az ölében. A lány megévesztésig hasonlít az áldozatokra. Az orvos injekciót ad a lánynak. Mindez abban a részben történik, amelynek címe: A gyilkos már nyomomban jár. Vagyis nem történik más, mint a nyomozást folytató író-narrátor saját nyomára bukkan. (Az analógia a *Les Gommés*-mal itt is nyilvánvaló.)

Mindez azonban nem csupán az író, az olvasó számára is mindvégig érdektelen marad. Míg a *Les Gommés* történetét egyetlen, összefüggő nyomozásként olvashatjuk, itt a fentebb elmondott történet ilyenformán sohasem áll össze, mert minden részlet tagadja a megelőzőt, minduntalan kiderül, hogy minden csupán a regényszervező elemek játéka. A női börtön lakóiról adott részletes képet törli azzal, hogy később kiderül, mindez csupán színpadi beállítás, a menekülő lány valójában a kártyázó nők lapján látható, következésképpen az egész történés törlése már itt megtörténik, de a továbbiakban is minden részlet és maga az egész cselekmény sokszorosan törölt fikció. Mielőtt egy erőszakos jelenetet az olvasó a valósághoz köthetne, az író elvágja az olvasó világához vezető szálát, jelölve, hogy megint csak egy kártyalapról, egy báburól stb. van szó. Maguk a városban látott - a mesélő jelenéhez köthető figurák - anya és gyermekei, akik Dávid és Vanessa felidézói a képzeletben, szintén csupán kártyafigurák. Maga az álom, ez az oly sokszor alkalmazott fikció a fikcióban, természetesen nem lenne elegendő a cselekményromboló írásmód megszervezéséhez. Robbe-Grillet nem is tekinti egyébnek, mint alapszituációnak, amely tág lehetőségeket nyújt saját módszereinek alkalmazásához. A tragédia mint életérzés eltüntetésének a *Topologie-ban* szintén a regényszervezők játéka szolgál alapul.

a) A regény női szereplőit, azokat is, akik a rituális gyilkosságok áldozatai lesznek, a „cellule génératrice”-ben leírt meztelen nő

alakok asszociálják, de ezek is csak másodlagosan tekinthetők *générateurként*. Elsődlegesen egy életnagyságú kirakatbaba idézi fel magát a női alakot, de minthogy ez egy élettelen tárgy, amellyel a tengerparton egy gyermek játszik oly módon, hogy különböző pozíciókban elhelyezi egy ócska vaságyon, eleve lebombolja mindazt, ami a képzeletbeli nőikkel történik.

- b) A több helyütt részletesen leírt rituális gyilkosság, melynek során a kiömlő vér és a felmetszett has játssza a főszerepet, itt nem azzal veszi el tragikumát, hogy az író megszokott dologként ábrázolja (ez nem is járhat sikerrel a *Projet pour une révolution à New Yorkban*), hanem azzal, hogy kiderül: mindez a valóság és képzelet álombeli keveredése lehet, hisz a *générateur* minden valószínűség szerint az a jelenet, ahol az anya gyermekével dinynyét vesz, a dinnye belseje (*ventre*) idézi a női has (*ventre*), piros leve pedig a vér képzetét. Maga a dinnye felvágása pedig a rituális gyilkosság mechanizmusának prefiguránsa: „... (*a* kislány) megkíván egy szelet dinnyét, amit a kereskedő azonnal *felvág* kimért, pontos és biztos mozdulattal, hogy kiszeljen egy mintegy húsz fokos darabot, ily módon egy felülről lefelé keskenyedő nyílást hagyva a gyümölcs *vörös hasa* felé . . . a *rózsaszín húsba vágott* nyílt hasadékból, amit az eladó gondosan vízszintesre fordított *vöröses folyadék* csurog, amely csakhamar kanyargó tócsát képez, pontosan az asztalterítő egyik fehér kockáján.” (61)

Ez természetesen csupán része a cselekményeltüntetetés játéknak, melyben Robbe Grillet a legváltozatosabb eszközökhöz nyúl. A nála már jól ismert, mondhatnánk funkciójánál fogva a legtermészetesebb *générateur* a tükör, ebben a műben is jelentős szerepe kap. Itt csupán azt az egyedülálló esetet említjük, amikor a valóságos tükörbe nézés mechanizmusát mintegy megfordítva nem a tükörbe néző arc idézi fel a tükörképet hanem a tükörkép eltűnésével maga a tükrözött alak tűnik *el*: „... a fehér kéz széttörte a folyékony tükröt, s egy szempillantás alatt eltüntette a visszavüklözött képet, a hosszú átlátszó hálóínget, a tágra nyitott szemeket. És amikor D. H. kinyitja az ajtót, a szoba üres, akárcsak az egész ház.” (79)

Máskor egy szó asszociál képtelen jelenetet: „... az éles szerszám (aiguë) a rézmetsző nő kezében, amely egyetlen szúrással keresztüldöfi a képen a nemszervet, s a modell éles (aigu) kiáltása, aki hirtelen szörzetéhez kapja jobb kezét, elveszítve így egyensúlyát...” (37)

Ismét a regényszervező elemek játéka az a mód, ahogyan egy vetetlen ágy láttán részletes leírást ad annak nem létező tulajdonosáról (78–79).

Minthogy Robbe-Grillet regényében a legtöbb générateur maga is egy másik regény szervező elem által asszociált kép vagy tárgy, s valamennyi újakat idéz fel ismét, a regényalkotóknak teljes listáját adni szinte lehetetlen vállalkozás lenne. Érdemes azonban ezeknek főbb típusait megkülönböztetni:

- A) *Művön „kívüli”*, a mesélő „múltjához” kapcsolódik a Code-ban leírt lepke-preparálás, amely akár ötletalkotónak (générateur) is tekinthető.
- B) *A mesélő jelenéhez kapcsolódik*: életnagyságú kirakatbaba, régi vaságy a tengerparton, dinnyelékelés, sétahajó.
- C) *Régészeti emlékek*: ásatási adatok, leírások, könyvek, képek, az egymásra épülő városok romjai, az épen maradt női börtön, falrész egy H betűvel, a „Császármetszéssel” c. falfreskó, pincék, kripták, katakombák, szent máglya helye, 14 arany-pénz a legyőzött Vanadé képével, egy bas relief bekötött szemű, hátrakötött kezű lányt ábrázolva körötte más alakokkal és az INSEMINATIO felirattal.
- D) *Egyéb, tárgyi regényszervező elemek*: játékkártyák, arany tör, kavics.

A regény öt fejezete (espace) a tér és idő hagyományos felfogását is eltérő módon tagadja, mint Robbe-Grillet előző művei. Mindegyik regényének megvan a sajátos tér és idő eltüntetői technikája, egyben azonban valamennyi korábbi regénye megegyezik: minden esetben *egy* valóságos vagy képzeletbeli térnek és *egy* bizonyos időtartamnak eltüntetéséről van szó. Teljesen új a *Topologie*-ban az a megoldás, hogy a korok és civilizációk keresztmetszetét adja, amely időben i.e. 39-től napjainkig terjed, térben pedig mindazt

átfogja, ami a két időpont között egymásra épült. Mindez azonban távolról sem jelenti a robbe-grillet-i regény tér- és időszemléletének bővülését. Ellenkezőleg. A megoldás pusztán annak eszköze, hogy eleve töröljön mindenfajta konkrét térhez és meghatározott időhöz való kötés lehetőségét: az író ily módon mintegy kiemeli művét térből és időből, mivel az ábrázolt végtelen tér és idő keresztmetszetében ugyanazok a rituális gyilkosságok ismétlődnek meg, ugyanazokkal a szereplőkkel. Itt kap jelentőséget a hasonlóság, mely csakúgy, mint megelőző művein, itt is végigvonul. Ebben a regényben is jól szolgálja a mű alapkoncepcióját a hasonlóság. A valóságos tér végső soron itt is a kiinduló s befejező kép tere: itt az író szobája. Azt is mondhatnánk, hogy a regény tere maga a mű, ideje pedig az írás ideje. Az írói szándék szerint mindenképpen az. A választott megoldás pedig szerencsésen támogatja ezúttal az írói szándékot, mert míg a *Projet pour une révolution à New York* színhelye szinte eleve kizárja, hogy az olvasó elvonatkoztasson mű ábrázolt világa és az amerikai társadalmi viszonyok közötti összefüggések keresésétől, itt hasonló kérdés fel sem merülhet.

A konkrét tér és idő visszakeresését természetesen maga az álom is megkérdőjelezi. Igazi térről voltaképpen nem is beszélhetünk. Robbe-Grillet szándéka, hogy a mélység helyett a felszínt ábrázolja, itt sem elsősorban a hosszan részletező leírással valósul meg, hanem egyszerűen a harmadik dimenzió kiküszöbölésével: a kártyalapok síkja valóban par excellence módja a felszíni ábrázolásnak. S a továbbiakban nem tesz mást az író, mint összekeveri ezeket a kártyalapokat.

Az új regényről tartott viták egyikén Elly Jaffe-Freem jogosan észrevételezi, hogy legutóbbi regényeiben Robbe-Grillet egyre sürűbben folyamodik ahhoz az írói módszerhez, hogy beavatkozik a cselekmény menetébe, s ezt az írás ironikus vonásának tartja. Itt a kritikus természetesen még nem hivatkozott a *Topologie*-ra, hisz akkor aligha háríthatta volna el Robbe-Grillet az észrevételt azzal, hogy a „je”-t bármelyik szereplőre vonatkoztathatja az olvasó. Legutóbbi regényében az író mint szereplő, sőt mint főszereplő van jelen. Maga az író-mesélő folytatja a képzeletbeli nyomozást a fantom-városban, s több alkalommal hol tényszerűen, hol ironiku-



san utal magára a regényre vagy megelőző műveire: „Az általa elszenvedett sors eléggé nyilvánvaló a fentebb idézett trilógikus szöveg negyedik sora alapján. Jegyezzük meg, hogy ez az erőszak már szerepelt..(51) , történet folytatását már elmeséltük.” (52) „Jóllehet... egy betű törlése és az ábc következő jelével való helyettesítése ... részletesen szerepelt az első regényben, amit régen írtam.” (98) stb., stb. Az egyes szám első személy használata, az írói beavatkozás semmiképpen sem azonosítható sem az „én-regény” típusú meséléssel, sem a mindentudó írói magatartással. Maga a regény cáfolja ezt meg. Az író-mesélő szerepe, majd önmagára való visszakanyarodása s ezzel szerepének megszűnése kombinálva az álom-állapot megszüntével közel hozza az író céljához, hogy az olvasó a regény letételével megszüntnek tekintse az imént olvasott fikciót is. Úgy véljük, a *Topologie*-ban Robbe-Grillet a legközelebb áll az alkotó-romboló írásmód s ezzel összefüggésben a regény mint autonóm világ megvalósításához. E regény a nouveau nouveau roman esztétikájának tökéletesen megfelel. Az író formateremtő művészte aligha vitatható értékeket is produkál. A regénytechnikai fogások egyértelműen támogatják az írói szándék megvalósulását. A végetérhetetlen „objektív” leírások más, változatos technikai megoldásoknak engedik át a főszerepet. Ugyanakkor azonban amikor az író – véleményünk szerint – elégedett lehet művével, az olvasót végkép megfosztja attól a illúziótól, hogy a regény, amelyet kezében tart, valamiféle ariadnéi fonál lehet az egyén és a külvilág, a művészet és a valóság összefüggéseinek labirintusában való eligazodáshoz. Enélkül pedig az olvasó aligha tud lelkesedni a technikai bravúrokért.

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> ALAIN ROBBE-GRILLET: *Topologie d'une cité Fantôme*, Éditions de Minuit, 1976.
- <sup>2</sup> Vö.: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972. (1-2).
- <sup>3</sup> *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. 1.405.
- <sup>4</sup> Vö.: BRUCE MORRISSETTE: *Les Romans de Robbe-Grillet*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.
- <sup>5</sup> *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. 1. 127.

<sup>6</sup> A szójáték szintjén is ellentét: tir opposé.

<sup>7</sup> A szójáték szintjén règle du „Je”.

<sup>8</sup> Retour raturé szójáték is.

<sup>9</sup> Szövegben azonosítható szójátékot ad majd: autel- hôtel.

(Filológiai Közlöny, 1977/4)



# A GROTESZKTŐL AZ ABSZURDIG – ÖRKÉNY ISTVÁN ÉS SAMUEL BECKETT

---

## L'absurde et le grotesque chez Samuel Beckett et István Örkény

---

La littérature de l'absurde et du grotesque se prête même de nos jours aux interprétations les plus contradictoires. La confusion vient tout d'abord de l'utilisation abusive des deux termes *absurde* et *grotesque*. Par ailleurs, il est vrai que par définition ni l'absurde ni le grotesque ne se manifestent à l'état pur dans la littérature romanesque ou théâtrale.

C'est l'une des raisons pour lesquelles la critique classe sous l'étiquette «littérature de l'absurde» aussi bien les oeuvres de Camus, Sartre, Beckett, Ionesco, Adamov, Pinter, que celles de Kafka, Capek, Havel, Mrožek, Rożewicz ou d'Örkény, Szakonyi, Nádas etc.<sup>1</sup>

Il est vrai que les études plus approfondies font une distinction entre ces auteurs, mais de nombreuses confusions restent à dissiper. Pour n'en citer qu'une, en relation directe avec mon sujet, voici ce qu'écrit Marie-Claude Hubert, dans son remarquable livre sur le théâtre des années cinquante : «Tandis que Brecht place l'aliénation au niveau social, Beckett, Ionesco et Adamov la situent au coeur du langage... Le théâtre américain, le théâtre brechtien, mettent en scène une aliénation psychologique ou politico-sociale. La modernité même du théâtre européen des années 1950-60, sa dimension philosophique, c'est de montrer la

forme la plus profonde d'aliénation, celle de l'être au langage, celle qui constitue la structure même de la psyché». <sup>2</sup>

Bien qu'établissant une distinction très pertinente entre le théâtre de Brecht et celui de Beckett, l'auteur oublie que dans les années soixante - sous la double influence du théâtre absurde et du théâtre brechtien, une nouvelle sorte de littérature fait son apparition en Europe centrale et orientale, une littérature à laquelle la définition de Marie-Claude Hubert ne s'applique pas.

Compte tenu d'autres types de malentendus engendrés par la confusion entre genre littéraire, catégorie philosophique ou esthétique et style, il ne sera pas inutile de remonter aux racines des notions couvertes par les mots «absurde» et «grotesque», tout en essayant de relever les sources possibles de ces malentendus et de définir mon point de vue pour éviter au maximum les pièges que je viens de mentionner, et d'autres que j'essaierai de montrer par la suite.

ABSURDE vient du latin «absurdus», composé de «surdus» (sourd) et du préfixe «ab-» (qui détonne, qui est discordant). Son sens : «Qui est contraire aux lois de la raison ou du bon sens». <sup>3</sup> Ses synonymes : illogique, contradictoire, impensable, incohérent, inconséquent, extravagant, stupide. Si je cite cette définition, c'est pour faire ressortir par la suite les similitudes et les différences entre les notions d'absurde et de grotesque, grotesque qui de son côté apparaît pour la première fois en 1532 sous la forme crottesque, de l'italien grotesca, dérivé de «grotta» (grotte). Sa première signification relève du domaine des beaux-arts. Je ne voudrais pas m'étendre plus longuement sur l'explication du terme grotesque, signifiant «ornements fantastiques peints ou sculptés», ni sur ses valeurs métaphoriques si bien expliquées dans les *Essais* de Montaigne. Toutefois la définition que donnent les dictionnaires pour l'utilisation littéraire du grotesque n'est pas éloignée sur certains-points de celle de l'absurde : „Le comique de caricature”, dit le Robert, dictionnaire de la langue française, «poussé jusqu'au fantastique, à l'irréel...» L'exemple limite est la définition de la forme adverbiale

du mot grotesque donnée par le même dictionnaire où l'on trouve ceci : „grotesquement” voir „absurdement”.

Aussi bien que les dictionnaires, des études approfondies sur l'absurde et le grotesque font ressortir la difficulté à distinguer nettement les deux notions.

En Allemagne, les interprétations se sont longtemps rattachées au nom de Wolfgang Kayser qui considère le grotesque comme une structure où l'absurde a un rôle dominant. Théorie fortement controversée par Mikhaïl Bakhtine qui nie catégoriquement toute relation du grotesque avec l'aliénation, et qui met l'accent sur le côté ludique, populaire et collectif de la notion du grotesque. Sans entrer dans les détails de cette polémique, il convient de remarquer que les deux chercheurs ont travaillé sur des matériaux littéraires éloignés les uns des autres dans le temps et dans l'espace (un piège à éviter dans nos recherches).

La notion de l'absurde sera certainement répandue dans l'usage littéraire par Albert Camus. *Le Mythe de Sisyphe* restera l'une des oeuvres fondamentales de la littérature de l'absurde, dont il formule ainsi le concept : „Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on peut en dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme”.<sup>4</sup> Ce «désir éperdu de clarté» dont parle Camus et qui se manifeste dans ses oeuvres et celles de Sartre, va creuser un fossé entre la littérature de l'existentialisme et celle de l'absurde, celle-ci tendant à créer une unité entre ses postulats fondamentaux et la forme dans laquelle elle s'exprime.

Basée sur la philosophie existentialiste, la vision du monde des auteurs de l'absurde peut être définie par ces mots de Ionesco dans *Notes et Contre Notes*: „Est absurde ce qui n'a pas de but... Coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante”.<sup>5</sup>

Beckett exprimera aussi cette absurdité de la condition humaine. Quand on présente les pièces de Beckett en Pologne, en Tchécoslovaquie ou en Hongrie, l'opinion est aussi partagée qu'en occident et le succès aussi éclatant, mais pour des raisons différentes. Ce

qu'on appelle «absurde de l'Europe de l'Est» ne voit pas le jour en même temps. Il fait son apparition d'abord presque simultanément en Pologne, en Tchécoslovaquie et en Yougoslavie, puis quelques années plus tard en Hongrie et en Roumanie. Mais la situation socio-économique est à peu près identique : c'est le renouveau social succédant à l'ère stalinienne. Au-delà des frontières et malgré des différences plus ou moins importantes, ces littératures ont en commun de présenter la transmission des traditions nationales, manipulées, une certaine manière d'assumer le passé historique, le sentiment de „petit pays”, la nature du pouvoir, la critique de la terreur et de la violence etc. Et ces derniers traits caractéristiques permettront de faire une distinction très nette entre le théâtre de Beckett, Ionesco et Adamov d'une part et de Mrožek, Rożewicz, Havel, Klima, Örkény, Szakonyi d'autre part. Car il est vrai que tous ces auteurs ont en commun de refléter les angoisses, les préoccupations d'un grand nombre de leurs contemporains, des similitudes peuvent même être démontrées à partir de leurs modèles (littérature et peinture surréalistes, peinture abstraite, philosophie existentialiste) et de leurs maîtres (Joyce, Kafka, etc.) communs jusqu'au langage de leurs pièces. Les différences n'en sont pas moins importantes que les ressemblances.

Chez les occidentaux, le fonds commun est ce sentiment d'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine, philosophie héritée directement des existentialistes, avec cette différence non négligeable que, tandis que Sartre et Camus expriment leur désarroi devant l'irrationnel de la condition humaine par un raisonnement logique, Beckett, Adamov ou Ionesco expriment la faillite, la désintégration du langage même.

Par contre, le théâtre des pays d'Europe centrale et orientale également dénommé absurde, au lieu d'afficher une philosophie de l'absurde face à l'existence, au lieu de montrer l'individu jeté dans le vide sans aucune issue possible, est pour sa part profondément enraciné dans l'histoire et il présente l'individu face à la société - souvent sous forme allégorique. Qu'elles soient des paraboles philosophiques pessimistes (Havel : *La fête en plein air*), des satires grotesques de la société (Mrožek : *Tango*) ou

des tragi-comédies (Örkény: *La famille Tót*), toutes ces pièces sont une critique impitoyable de la société. Pour rester à István Örkény, *La famille Tót* démontre comment n'importe quelle dictature parvient à soumettre l'individu à une profonde humiliation. *Chat* est le miroir grotesque de la société hongroise des années soixante, à travers cet amour d'ailleurs très touchant de vieilles personnes et leurs rivalités. *Une grande famille* est une critique acerbe du mauvais fonctionnement d'un système socio-politique, tandis que *Pisti dans la mer de sang* exige même une certaine connaissance de l'histoire moderne de la Hongrie, des procès «truqués» de la révolte de 1956, des années de la consolidation difficile présentés dans cette pièce tragi-comique.

En France, en Angleterre, aux Etats-Unis, ou encore en Pologne et en Tchécoslovaquie, l'absurde et le grotesque ont une tradition. En Hongrie, les tentatives de Zsigmond Reményik, de Béla Balázs, de Milan Füst ou de Tibor Déry resteront isolées. C'est ainsi que le grotesque apparu dans les années 60-70 occupera une place privilégiée dans notre littérature.

Le théâtre du grotesque (c'est le terme qui convient ici) atteindra son apogée en Hongrie dans les années 70 avec les pièces de Károly Szakonyi, István Csurka, Tibor Gyurkovics et surtout avec celles d'István Örkény, avant de s'essouffler dans les années 80.

Dans la suite, je limiterai ma comparaison aux oeuvres théâtrales de Beckett et d'Örkény, deux cas exemplaires, en essayant de faire apparaître les difficultés et les malentendus qui surgissent lors de l'interprétation de deux oeuvres aussi différentes sous la même étiquette. Dans une interview donnée en 1967, Örkény définit ainsi le grotesque: «Je pense que le grotesque est essentiellement la réponse du XX<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les premiers trains rapides ont été mis en marche, on a vaincu les maladies contagieuses, et on croyait que l'humanité savait tout et vivait sous le signe des moeurs qui la délivreraient du péché, de la guerre, de la stupidité, de l'abjection... Dans cette atmosphère optimiste, l'homme a pris confiance en lui, mais le XX<sup>e</sup> siècle a brutalement démenti toutes ces espérances par les deux guerres



mondiales, par les milliers de morts civils, par les camps de concentration, par les horreurs incroyables.»<sup>6</sup>

Et à la question du journaliste «Mais qu'est-ce qui est grotesque en tout cela?», Örkény répond : «L'incroyable, la contradiction.» En effet, l'essentiel du grotesque est dans l'incroyable, dans la contradiction, dans l'inattendu, et pour reprendre encore les mots d'Örkény : «un équilibre entre le ridicule et le tragique».<sup>7</sup>

Quand Örkény parle du grotesque, il l'utilise au moins dans trois sens : la philosophie, la manière de voir le monde, le style.

On a vu le premier sens qu'Örkény donne au grotesque. En ce qui concerne sa manière de voir le monde, il le conçoit comme un monde à l'envers. Chez lui, ce n'est pas l'homme qui tombe dans le puits, mais c'est le puits qui tombe sur l'homme. «Le grotesque», dit-il encore, «c'est la probabilité de l'improbable. Il suppose une éventualité absurde, et la soumet aux lois du monde réel. Il crée un monde souverain, où par exemple la gravitation est toujours valable, mais avec un signe contraire. L'objet laissé tomber ne tombe pas, mais il s'élève. Et ceci avec une régularité infaillible.»<sup>8</sup>

Le principe du grotesque chez Örkény est effectivement la logique de l'improbable. Selon Bergson, la nature de l'improbable comique ne diffère pas de celle des rêves. Or, chez Örkény aussi, tout est probable. Dans l'une des pièces qui se rapproche le plus des pièces beckettiennes, *Pisti*, tout comme Orlando chez Virginia Woolf, passe par des métamorphoses, il change même de sexe, et ressuscite après son exécution.

Le troisième sens du mot grotesque est pour Örkény le sens stylistique. «Mon style est grotesque», déclare-t-il. «Il y a là un peu de Ionesco en ce qui concerne l'absurde et la primauté de la pensée, un peu de Giraudoux du point de vue poétique, et un peu de Kafka par le tragique.»<sup>9</sup> Ici aussi, il faut le noter, Örkény mêle genre littéraire et style. Pour en rester au style, le mot-clé du style grotesque chez Örkény, c'est le lieu commun. «Le grotesque vient du lieu commun», dit-il. «À partir du moment où un lieu commun est en situation, il commence à vivre, il signifie quelque chose». Et Örkény s'explique : «La phrase comment ça va, ma

chérie devient grotesque dans une situation où le mari trouve sa femme dans les bras d'un autre et veut se tuer.»<sup>10</sup>

L'oeuvre d'Örkény fourmille de tels exemples grotesques. Sur ce point, dans l'utilisation des lieux communs, des clichés, il y a d'étonnantes ressemblances avec les pièces de Beckett, Adamov ou Ionesco. On sait que Ionesco a écrit *La Cantatrice chauve* après avoir longtemps médité sur l'absurdité des clichés des manuels d'anglais.

Örkény lui-même utilise des clichés dès son premier ouvrage, et il attire notre attention sur le fait que *La famille Tót* n'est qu'une série de lieux communs. Quand Tót abaisse son casque sur le front pour ne pas gêner le commandant, Mariska remarque : «Tu vois, mon Louis chéri, avec un peu de bonne volonté, on peut faire des miracles.» Et quand Tót ne veut pas sortir des cabinets, elle dit : «Qu'est-ce que tu fais ? Tu n'as donc pas de coeur ? Il n'y a donc que ton plaisir qui compte pour toi ?» Ou encore un cliché qui serait banal si la personne à qui Tót s'adresse n'était pas un ancien avocat qui a quitté son métier pour pratiquer celui des vidangeurs : «Puis-je vous demander le montant de vos honoraires, mon cher Maître ?».

Sans multiplier les exemples relevés chez Örkény, citons-en à présent quelques-uns empruntés aux ouvrages de Beckett. Les clichés mis en valeur par la situation sont aussi fréquents dans ses romans que dans son théâtre. Par exemple, quand Hamm (aveugle) demande son chien (noir) : «Clov - tes chiens sont là. (Il donne le chien à Hamm qui l'assied sur ses genoux, le palpe, le caresse) Hamm : Il est blanc, n'est-ce-pas ? Clov : Presque».

Ou cette série de lieux communs dans la pseudo-conversation de Vladimir et Estragon :

Vladimir : Charmante soirée

Estragon : Inoubliable

Vladimir : Et ce n'est pas fini

Estragon : On dirait que non

Vladimir : Ça ne fait que commencer

Estragon : C'est terrible

Vladimir : On se croirait au spectacle

Estragon : Au cirque

Vladimir : Au music-hall

Estragon : Au cirque etc.»

Les dialogues rythmés par les répliques des interlocuteurs s'interrompent à chaque instant, car il ne se produit pas de véritable dialectique de pensée. Dans un monde sans aucun but, le dialogue devient un simple passe-temps. Il montre l'impossibilité de communiquer, la profonde solitude qui hante les personnages becketttiens. Cette solitude se reflète encore plus nettement dans leurs monologues intérieurs, où le souci primordial sera ce que Heidegger formule ainsi : «Qui serait capable de se taire au sujet du silence ?». Et pour sa part, Beckett dit dans son *Innommable* : «... je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.» Aussi grotesques que soient les situations et les personnages eux-mêmes chez Örkény, les dialogues ne perdent pas de leur cohérence pour autant. Car bien que la communication entre les deux soeurs soit boîteuse dans la pièce intitulée *Chat*, bien que Madame Orbán et sa soeur Giza évoquent même leur passé commun sous une lumière différente et contradictoire, le lecteur (ou le spectateur) pourra reconstituer la vérité à travers les mensonges et les affabulations des deux vieilles dames. (Encore un côté très moderne de l'écriture d'Örkény, et il ne serait pas inutile de comparer l'utilisation de cette technique par Örkény et par d'autres modernes, d'examiner comment un Faulkner ou un Robbe-Grillet utilise ce procédé pour effacer l'histoire, et d'évaluer le rôle du lecteur dans le processus création-réception chez Örkény.)

Un dernier cas où la limite entre absurde et grotesque est des plus floues : c'est l'humour, qui est incontestablement l'un des éléments les plus importants de l'univers d'Örkény et de Beckett.

L'absurde et le grotesque ont en commun l'inattendu. On peut y ajouter l'humour. Cicéron n'a-t-il pas dit que rien n'est plus amusant que l'inattendu ? Et Pirandello, avec le «Sentimento del contrario» ajoute un élément à la théorie du grotesque que Victor Hugo développe dans la préface de *Cromwell*. Effectivement, outre l'inattendu c'est le contraste qui est à l'origine du grotesque, de l'absurde, aussi bien que l'humour.

Sans viser le moins du monde à l'exhaustivité, voici quelques sous-catégories où l'inattendu et l'effet de contraste servent de source à l'humour grotesque et absurde, difficilement dissociables:

a/ Contraste entre la situation et le ton :

Quand Tót et le vidangeur discutent du problème de pomper ou ne pas pomper le contenu des cabinets, le vidangeur dit : «Même l'eau du lac le plus pur, si vous l'agitez, il lui faut du temps pour se décanter, se rasseoir, pour retrouver sa cristalline limpidité.»

b/ Contraste entre ce qu'on dit et ce qu'on entend: Tót dit :

«Un commandant est un commandant, il n'a qu'à commander, il n'a pas à s'occuper du qu'en dira-t-on.» Et le commandant entend ceci : «Un commandant est un macaque à amender, et il se met au cul le qu'en dira-t-on.»

C/ Contraste entre ce que les personnages pensent et ce qu'ils disent: Quand Tót est déjà sur le point d'avouer au commandant qu'il en a assez de faire du cartonage :

Commandant : Alors, on continue à cartonner ?

Tót : C'est à moi que vous dites ça ?

Commandant : A vous.

Tót : Je peux dire la vérité ?

Commandant : Bien sûr ! Allez-y !

Tót : Eh bien, moi... (un coup de coude énergique de Mariska le fait changer d'avis) Eh bien, moi, j'aimerais cartonner encore un peu.»

On a déjà mentionné le contraste entre les situations et les lieux communs énoncés, les cas où le personnage sourd répond à la troisième question tout en donnant la réponse à la première etc. Chez Beckett, il n'en est pas autrement. L'humour jaillit à chaque phrase de ses personnages. Comme Beckett est un destructeur de l'histoire et du personnage romanesque, déjà au niveau de l'écriture se manifeste une sorte d'humour où s'opère l'autodestruction du récit. On lit dans *Innommable*: «Ici tout est clair. Non, tout n'est pas clair, mais il faut que le discours se fasse.»

L'histoire est également présentée d'une façon ironique : «Cette histoire ne sert à rien, je suis en train presque d'y croire.»<sup>22</sup> L'inattendu a un effet humoristique dans ses dialogues : «Hamm : Quelle heure est-il ? Clou : La même heure que d'habitude.»

Mais où Beckett se plaît peut-être le plus, c'est dans le rôle de déformateur des proverbes, dictons, expressions figées. Ici aussi c'est le contraste, l'inattendu qui crée l'humour. «Mon royaume pour un boueux !» dit-il dans *Godot*. «Si vieillesse savait,» dit Clow dans *La Fin de partie*, après avoir enfoncé Nagg dans la poubelle. «Je n'étais pas dans mon assiette. Elle est si profonde, mon assiette à soupe, et il est rare que je n'y sois pas. » dit encore Molloy.

Le côté ludique de toute la littérature de l'absurde et du grotesque est incontestable, mais - comme ces quelques exemples le montrent - la différence entre le point de départ des deux écrivains laisse sa marque sur la nature de l'humour.

Entre les oeuvres de Beckett et d'Örkény, les différences sont au moins aussi importantes que les similitudes. Aussi peut-il être très déroutant de qualifier d'absurdes les oeuvres d'Örkény, d'autant plus que la notion d'absurde - comme nous l'avons vu plus haut - est étroitement liée dans la littérature à une angoisse métaphysique doublée d'un pessimisme foncier et de la désintégration de l'être humain et du langage même. Or, sur ce point, Örkény n'a rien à voir avec la notion de l'absurde. Même dans les moments les plus désespérés, ses personnages - tout comme

lui-même - expriment leur volonté et surtout leur espoir de sortir de leur situation grotesque voire absurde.

Pour conclure, il me semble qu'une très nette distinction s'impose entre le *Théâtre de l'Absurde* et le *Théâtre du Grotesque* si l'on ne veut pas errer dans un dédale de confusions, en étudiant des dramaturgies aussi différentes que celles de Beckett et d'Örkény.

Il est vrai qu'aussi bien chez Beckett, Ionesco, Adamov, Pinter et Genet, d'une part, que chez Örkény, Havel, Mrožek, Paral ou Rożewicz, d'autre part, absurde et grotesque sont parfois indissociables. Pourtant, si l'on pense à la différence fondamentale entre la vision du monde de ces deux groupes de dramaturges, et si l'on considère que le *grotesque* du vingtième siècle comprend tout naturellement des éléments absurdes, et que le mot grotesque convient aussi bien à la manière dont ces dramaturges d'Europe centrale et orientale voient le monde qu'à leur style, il me semble tout naturel de qualifier les oeuvres de ces derniers de *Théâtre du Grotesque*.

## Notes

- <sup>1</sup> La consécration du terme «Théâtre de l'Absurde» est attribuée à Martin Esslin, auteur de deux ouvrages fondamentaux *Théâtre de l'Absurde*, Ed. Buchet-Chastel, Paris, 1971 et *Au delà de l'absurde* Ed. Buchet-Chastel, Paris, 1970. Ce dernier comprend un chapitre : Le théâtre de l'absurde dans les pays de l'Est qui ajoute à la confusion.
- <sup>2</sup> Marie-Claude Hubert, *Langage et corps dans le théâtre des années cinquante*. Ionesco-Beckett-Adamov, Librairie José Corti, 1987, p. 183.
- <sup>3</sup> Dictionnaire de la langue philosophique, P.U.F. Paris, 1962.
- <sup>4</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, in *Essais*, Ed. Gallimard et Calmann-Lévy, Paris, 1965, p.113.
- <sup>5</sup> Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Ed. Gallimard, 1962, p.232.
- <sup>6</sup> Örkény István, *Drámák I*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, p.195.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, 197.
- <sup>8</sup> *Ibid.*
- <sup>9</sup> *Ibid.*
- <sup>10</sup> Örkény István. *Párbeszéd a groteszkról*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 1986, p.380.

(Actes du Colloque sur les relations culturelles franco-hongroises des années 1920 à nos jours, Paris, 1989)



# A REGÉNY ISZKOLÁSA – ESTERHÁZY PÉTER

---

## ESTERHÁZY PÉTER

---

Esterházy Péter abban az évtizedben született, amelyikben a francia új regény. Első művei két évtizeddel azután keletkeznek, hogy Robbe-Grillet és „csoportja” megkérdőjelezi a regény műfaját. Esterházy hasonlóra vállalkozik, még esztétikai nézetei, írói módszerei is párhuzamba állíthatók az új regénnyel, anélkül, hogy egy percig is kérdésessé válnék eredetisége.

Bár mindegyik művében felfedezhető valamilyen cselekmény, írásainak tartalmi ismertetése helyett a regény műfajának felbonthatását érdemesebb nyomon követni. A legteljesebb mértékben illelnek rá azok a szavak, amiket Kosztolányi mondott az írókról: „Az író az az ember, akinek a szavak fontosabbak, mint az élet”. Már a *Pápai vizeken ne kalózkodj* (1977) című korai írásában jobban érdeklő a nyelvről és a nyelvvel való játék, a nyelv születése, mint a nyelv használóinak sorsa.

Regény, novella, önéletírás, napló, esszé, anekdota, operalibrettó, filmforgatókönyv egyaránt megtalálható a *Bevezetés a szépirodalomba* című, 717 oldalas nagy művében, ugyanakkor mindegyik említett műfaj egyszerre van jelen valamennyi írásában, s egyben mindezek paródiáját olvashatjuk. Jelzésszerű értékkel bír – a hagyományos kategóriákhoz szokott olvasó nem kis meglepe-



tésére –, hogy a mindössze tizenegy oldal terjedelmű *Fuهارosok* a regény alcímet viseli. Első pillantásra a legfeltűnőbb Esterházy írásai-  
saiban az „idegen szövegek” beillesztése, a számtalan idézet. De itt  
egészen másról van szó, mint holmi plágiumról. Esterházy egyfaj-  
ta „feszültséget” akar kelteni az olvasóban az idézetekkel, s mint  
ahogy azt Marianna D. Birnbaum megfogalmazza az íróval készí-  
tett interjújában „ . . . a vendégszöveg, akár a hold, udvart teremt  
maga körül, és rásugároz a Maga szövegére.”

Azt kell feltételeznünk, hogy Esterházy szövegeit csak az élvez-  
heti, aki felismeri az idézetek forrását. Ez igaz is, meg nem is. Mert  
valóban, izgalmas intellektuális kaland a *Bevezetés a szépiroda-  
lomba* 717 oldalán felfedezni az írókat, akiktől idéz és a műve-  
ket, amikből az idézet való, ám aligha van bárki, aki felismerné a  
mintegy ötszáz szerzőt – akiket a könyv végén fel is sorol – részben  
azért is, mert ezek az idézetek többnyire torzított formában jelen-  
nek meg. Mint ahogy *A fogadás naplójában* írja: „A szövegben szó  
szerinti vagy torz formában, többek közt, szó szerinti vagy torzí-  
tott formák vannak.”

Ugyanakkor az író azt szeretné, ha saját szövegének (a beépített  
idézetekkel együtt) kisugárzását érezné az olvasó, márpedig – így  
Esterházy – amennyiben az olvasó felismeri az idézett művet, „ak-  
kor annak a sugárzása is működni kezd, akié a szöveg”.

Az író szövege és a vendégszövegek együttesen adják azt az esz-  
tétikai hatást, amit a mű olvasása kelt, ezért nincs is értelme kü-  
lönválasztani a kettőt. A kölcsönös hatásra utal már címében is  
a *Bevezetés* egyik darabja, a *Függő*, ez az egyetlen, véget nem érő  
mondatból álló „történet”, amelynek témája a kamaszkor, s ame-  
lyet egy függőbeszédbe foglalt, egymástól „függő” szövegrészek al-  
kotnak. A párbeszédnek is idézetek, mert a szereplők Kosztolányi,  
Csáth Géza, Camus, Wittgenstein és mások műveiből vett idéze-  
tekkel beszélgetnek.

De Esterházy nemcsak másokat, önmagát is idézi. A *Bevezetés*  
egyes darabjaiban meg-megismétlődnek egy másik rész monda-  
tai. Van úgy, hogy egy idézet ugyanazon műben háromszor ismét-  
lődik. A szöveg kontextusa azonban más és más lévén, az esztéti-  
kai hatás is változó.

Felmerül a kérdés: lehet-e Esterházy művészetét a ma oly divatos „posztmodern” jelzővel illetni? A *Bevezetés a szépirodalomba* fülszövegét az író ezekkel a szavakkal kezdi: „Fülszöveg, avagy a posztmodern kelgyó enfarkába harap”. A nyilvánvaló ironia a „posztmodern” címke elhárítása. Megteszi ezt Esterházy más alkalommal is, a kritika mégis a posztmodernnek között emlegeti, s tegyük hozzá joggal, ha François Lyotard tág meghatározására gondolunk, amely szerint a posztmodern helyzet az addigi tudás eszményi egységével való szakítást jelenti. Még a posztmodern irodalom jellegzetességei is egybevágnek Esterházy írásművészetének legjellegzetesebb vonásaival: kis elbeszélések pluralizmusa, a nyelvi játékok túlburjánzása, az idézetek, az improvizáció, a játékosság, az ironia, az élet és a művészet kettéválása.

Tény az, hogy a nyelvi konvenciók széttördelése tudatos tett Esterházynál. Nemcsak a módszerben, de az okokban is sok a rokonvonás az új regénnyel, de legfőképpen annak egyik elméleti megalapozójával, a strukturalista Roland Barthes-tal, aki szerint a francia nyelv egyszerű múlt ideje a burzsóá rend kifejezője, következképpen annak megszüntetése a fennálló társadalmi rend elleni lázadás. Esterházy ezzel a legteljesebb mértékben egyetérteni látszik. A *Kis Magyar Pornográfiában* olvashatjuk: „Milyen nevetséges kísérlet úgy tagadni meg társadalmunkat, hogy meg sem próbáljuk elgondolni a korlátait a nyelvnek, mellyel (mint eszközzel) a tagadást meg akarjuk valósítani. . .”

Ugyanakkor nem követi az új regény szándékos elfordulását a társadalmi problémáktól, s e tekintetben a „posztmodern” kategória elvárásainak sem felel meg. Már a *Kis magyar pornográfiában* elhatárolódik mind az ún. „elkötelezett” irodalomtól, mind a l’art pour l’art-tól: „Ezek szerint irodalmunk örök sorsa lenne az a kimerítő ingázás a politikai realizmus és a l’art pour l’art, az elkötelezettség és az esztétikai purizmus, a kompromisszum és a sterilitás között? Nincs más választása, mint hogy szegényes legyen (ha csak önmaga) vagy zavaros (ha önmagán kívül más is)? Nem foglalhatná el a neki kijáró helyet ebben a világban?” Ezt a „neki kijáró helyet” keresi Esterházy minden írásában. A kérdésre, hogy néppen

és nemzetben vagy alany-állítmányban gondolkodják-e az író, Esterházy „is-is”-sel felel.

Esterházy minden írásában végigvonul az egyén és a társadalom konfliktusa, s különösen jól nyomon követhető a sztálinista diktatúra, majd a „puha diktatúrának” nevezett időszak a maga teljes ellentmondásosságában. Csakhogy ez a korrajz, vagy ha akarjuk kórrajz, egy sziporkázóan gazdag írásmóddal jelenik meg.

A *Kis magyar pornográfia* anekdotává oldja a személyi kultuszt, ám az a groteszk kép, amit Esterházy fest egy groteszk rendszerről, nem hasonlítható ahhoz a megértve-elnéző tablóhoz, amit Mikszáth rajzol a dzsentirről.

A *Fancsinkó és Pinta*ban a kitelepítést egy gombfocimeccs leírása közben mondja el. Hosszasan lehetne elemezni a gombok ide-oda lökdösésének játéka és az emberi tragédiák eme összekapcsolásának esztétikai hatását, valamint a gyermeki szemlélet játékosága mögött feszülő súlyos mondanivalót, amikor ilyeneket olvasunk: „- Megkértek, hogy holnap reggel 8-ig lennénk ha szívesek elhordani az irhánkat. - Hát hordjuk el - vonta meg a vállát Pinta, és alamuszin meglökte az asztalt. (Mit remélt?)”.

A *Termelési-regény (kisssregény)* (1979) Esterházy harmadik könyve. A személyes sors és a közösség sorsa talán ebben a regényben fonódik össze a legszorosabban. Az író különböző alakokban jelenik meg, s más-más műfaji formákkal jeleníti meg egyrészt az ötvenes évek parodizált társadalmát, másrészt családjának, szűkebb környezetének múltját és jelenét.

Szöveggyűjteményünk *A fogadás naplója* című szöveget mutatja be, amely a *Bevezetés a szépirodalomba* egyik önálló darabja. Műfajilag nehéz lenne megállapítani, hogy elbeszélés, tanulmány, esszé vagy prózavers. Valójában egyik sem, mindegyik egyszerre.

Azért esett választásunk erre a műre, mert rövideége ellenére az író esztétikai nézeteinek teljességéről képet kaphatunk elemzésével.

Amint a műfaj, maga a téma sem írható le egyértelműen. Formailag egy naplót tartunk a kezünkben, ahogy a cím is mutatja, s a dátumozás szintén utal a napló műfajára.

Miért vagyunk bizalmatlanok az írói meghatározással szemben? Mert már maga a dátumozás nyilvánvalóvá teszi, hogy ami következni fog, az nem egy nap eseményének leírása, hanem valami egészen más lesz. A „június 16dika” (amely nap egyébként Joyce *Ulyssesének* ideje, s a *Bevezetés a szépirodalomba* egészének ideje is) már egy „nyelvszabálytalan” (mint Esterházy egész stílusa) használat, utána pedig nem egy nap megnevezése, hanem a ,félek’ következik, aminek csak a magánhangzói egyeznek meg egy lehetséges „normális” dátumozásával: péntek.

Az is enigmatikus, hogy ki az a „fényes úr”, aki megszólítottként szerepel s több formában is: „Uram”, „Úr”, „Nagyúr”, „Édes úr”. Pedig egy cseppet sem lényegtelen, hogy milyen magyarázatot adunk a címzett kilétére. A többféle korban és többféle társadalmi szinten használt megszólítások keverése önmagában is egyrészt időtlenné teszi az egész művet, ugyanakkor jóformán bárkivel, bárkikkel behelyettesíthetők azzal a feltétellel, hogy az alá- és fölérendeltség viszonya megmarad. Mindenesetre a fiktív színhely egy távolabbi múltra utal: „Ma jártam a palotában”. Ezt támasztják alá a régi foglalkozások, mint *strázsák* (örök), *parádéskocsisok* (uradalmi kocsisok), a régies szóalakok: *múlatták az időt* (elmúlatja az időt, eltölti), *kicsinke* (kicsike, kicsi, kis), *fehérszemély* (asszony), *rokolya* (szoknya), *minő* (milyen), *dalia* (vitéz), *megcsigáznának* (megkínoznának, ma már csak az ,elcsigázott’ szó él ,fáradt’ jelentésben), *jány* (lány), *másni* (masni, pántlika), *pára* (lélek, személy), *kácsák* (kacsák), *kravátlí* (nyakkendő), *megyen* (megy), *vezeté* (vezette), *cikáza* (cikázott). Ugyancsak archaizáló stílushatású a számnevek illetve a ,sok’ mellett használt többes szám: *két daliák* két dalia helyett, *sok székek* a sok szék helyett.

Egy dolog bizonyos: a naplóíró maga az egyes szám első személyben szóló író, aki nem más, mint a fogadás, a „bérlő”, aki „naplóját” írja. A napló az írás, és a *Fogadás naplója* nem másról szól, mint az író és a mű viszonyáról. És itt szinte szó szerint megegyezik Esterházy esztétikai alapállása a francia új regényével. Robbe-Grillet szerint „író az, akinek semmi mondanivalója nincs”, s részletesen kifejti, hogy nem a világ teremti a művet, hanem a mű a maga vi-

lágát. Ugyanezt fogalmazza meg a *Fogadás naplója* is több helyen: „... mamlasz fogadás, te nem a napban bízol, hanem a naplódban, nem az életben, hanem a szavakban!” A következő idézet pedig – eltekintve humorától – bármelyik strukturalista irodalomkritikus tollából származhatna: „A naplóíró nem az élet ismeretével kezdődik, hanem a szóéval. Az élet ismerete által: lehet kiváló hazafi, remek polgár, választékos internacionalista és rettenthetetlen pederszta - de hogy naplóíró lehessen: ragozni kell tudnia.”

Esterházy valamennyi műve azt igazolja, hogy számára az írásmű = írásművészet. Azt is mondhatnánk, hogy „a stílus az ember” helyett/ mellett „a mű a stílus” elvét vallja. Ennélfogva számára – akárcsak az új regény számára - a ,cselekmény’, ,idő’, ,tér’, ,jellem’, egyszerűen mindaz, ami a hagyományos regényt jelenti, egészen más értelmet kapnak.

A cselekményt, Robbe-Grillet-hez hasonlóan, Esterházy is megkérdőjelezi: „Ha mint mondani szokás, a cselekményt bonyolítom . . . rendszeren feszélyezve érzem magam. Végére is talán valóban kicsit szégyenteljes processzus: fel-feltenni a kérdést, miszerint most pusztuljon a beste, vagy ne pusztuljon a beste?! . . . De nekem már az is végeláthatatlan bonyodalmakat okoz, ha valaki, idézem, kimegy az ajtón, idézet vége. Akkor hát mi marad, kérdezheti az, ki dolgokban jártas, keserű, csalódott ember.

Lásd, édes úr, ezt nem tudom, hogy mi marad.”

Az idő kategóriájával is speciálisan bánik Esterházy. „Nem érzem magam lekötöztettnak az időhöz ...” – mondja egy interjújában.

Regényidő, valóságos idő valamint az ábrázolt idő egybefolytnak, mondja ugyancsak az író. A szubjektív idő felbomlik, egymásba mosódik, vagy ahogyan ismét maga az író fogalmaz: „... az időt valamiféle anyagként fogom fel, amelyik ide-oda csorog – és akkor ezt képnek is el lehet gondolni, a színekkel... és akkor persze ezek egymásba csorognak, mint a rajzórán az isiben. Hogy gyakorlatilag ez mit jelent? Nyilván, hogy egy megidézett múlt valamilyen szempontból jelen idejű.” *A fogadás naplójában* csupán annyit állít az időről, hogy „mozdulatlan”, s hogy „Valami megtörtént, tehát elmúlt”. Ám sietve hozzáteszi: „Ez azonban nem biztos”. A minden állítás megkérdőjelezése Esterházy művészetét ugyancsak az

új regénnyel rokonítja. Nathalie Sarraute egymásnak ellentmondó nézőpontjai egymás állítását teszik bizonytalanná, egymás igazságait oltják ki.

A klasszikus térszemlélet sem jár jobban Esterházy műveiben. Erre elegendő egyetlen rövid mondatot idézni *A fogadás naplójából*: „No, fiúk, most aztán hol a benn, hol a künn?”

Leginkább Samuel Beckett verbális virtuozitásához hasonlítható az a rendkívül szórakoztató eljárás, ahogyan Esterházy a nyelvi kliséket, szólásokat, közmondásokat kezeli. Azáltal, hogy ezeket torzított formában idézi, mintegy szétrobbantja a konvencionális nyelvi formákba zárt gondolkodási formákat, ugyanakkor hallatlan stílusérzéssel illeszti az immár új, humoros, de mindig meggondolkodtató esterházys mondásokat szövegébe: „hass, alkoss, gyarapíts, s a haza fényre derül (eddig a jól ismert Kölcsey-idézet) vagy nem derül fényre” - teszi hozzá az író. „... kezem hideg, mint a fagyott kutyaláb” - szól az ismert hasonlat, majd hozzáteszi: „mely még mozog is hozzá”. „A pokol: magam” - ferdíti el másutt Sartre híressé vált „A pokol a többiek” mondását. Máskor két, egymáshoz nem illő mondás összevonásával ér el humoros hatást: „En úgy kívánlak, hogy a lábod se éri a földet!”

*A fogadás naplójában* jól megfigyelhető Esterházy stílusának egyik legjellemzőbb vonása, nevezetesen a legkülönfélébb stílusrétegek keveredése. A bravúros stílusérzék egyrészt természetesen hozza ki az íróból ezt, ám a játékosságon kívül nagyon is mélyen rejlő okai vannak a stílusok keveredésének. Ezekben a szövegekben minden összefügg. Láttuk, hogy az archaizáló stílus az időtlenség, azaz Esterházy időkoncepciójának függvénye. Ugyanakkor ezt a veretes nyelvezetet minduntalan megtörik „oda nem illő”, modern, argotikus stb. szavak, kifejezések. [*Mamlasz* (gyámoltalan, ügyetlen), *irdatlan* (nagy), *minimum*, *bravúr*, *Mit akarsz, te szemét?*, *Utánam a vízözön*, *Rágógumi* stb.] S ez sem véletlen. Az időtlenség azt is jelenti: jelen idő. Ezt a jelent érzékeltetik többek között a mai nyelvre jellemző fordulatok.

De ennél többet is. Mert - szemben az új regénnyel - Esterházy műveiből nem hiányzik a társadalmi-politikai érzékenység. Nem lehet észre nem venni, hogy *A fogadás naplója* a hatalom és az író

viszonyáról (is) szól. „... ne hidd, ne gondold, ne reméld, hogy kordában tartom magam, örülj inkább, hogy kezemben papírkard, s a vér, mit azért tagadhatatlanul ontok: paradicsomlé...” A következő idézet pedig félreérthetetlenül utal az elmúlt évtizedekre, amikor a „veszélyesnek” tűnő irodalmi művek kiadását egyfajta „egyeztetés előzte meg: „Tudd, nagyúr, ha valamit ki kell húznom, mert eltévesztettem az egyeztetést, ne érts félre: grammatikáról beszélek, vagy mert rosszfélé indultam - ahogy húzom a kihúzó vonalat, mintha a belemet: szívem szerint hánynék.”

Esterházy Péter kétségkívül egyike a mai magyar prózaíróknak, akik a legérzékenyebben reagálnak valamennyi társadalmi kérdésre, ugyanakkor a legszorosabb szálakkal kötődnek a világ-irodalom legújabb áramlataihoz. (Az új regénnyel való, említett kapcsolatokon kívül figyelemre méltó párhuzamokat lehet vonni Gombrowitcz, Handke és mások művészetével.) A fentiekén túlmenően bravúros nyelvréke is megkülönböztető helyet biztosít Esterházy számára a XX. század magyar irodalmában.

(Magyar irodalom a XX. században. I. Tanulmányok.

NHK, Budapest, 1992.

Svéd nyelven megjelent: Ord&Bild, NR 4-5. 1993)

---

## Petit guide d'un voyage dans le livre: Les lieux dits de Jean Ricardou et Le Journal de l'aubergiste de Péter Esterházy

---

Mon intervention n'a rien à voir avec un récit de voyage qui traite de l'itinéraire d'un personnage réel ou emblématique avec un but qu'il atteint ou non. L'unique espace du voyage dont je parlerai c'est l'écriture même.

Encore faut-il aussi préciser ce que nous entendons par écriture. Après *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes<sup>1</sup> on avait tendance à adopter sa formule précisant que l'écriture *c'est la morale de la forme*. Ainsi peut-on parler d'écriture classique ou écriture marxiste suivant les conduites de groupe. La définition de Barthes résulte de la confrontation de la notion de langue qui appartient à tous les membres d'une communauté et du style qui est propre à un individu. Barthes situe l'écriture entre les deux.

Pour ma part j'utiliserai le mot écriture dans le sens qu'on lui prête aujourd'hui, à savoir qu'il désigne la pratique de langage propre à un écrivain, la façon particulière qu'il a de travailler la langue. Donc, l'écriture renvoie à un acte où l'écrivain entretient des rapports passionnels avec sa langue maternelle. (Cette dernière partie de la définition prendra toute sa valeur chez Esterházy).

Ce qui rend encore plus insolite ce voyage c'est que le guide, plus exactement les guides seront les auteurs des deux écrits que je



me propose d'analyser. Autrement dit ils découvrent eux-mêmes les secrets de leurs arts poétiques.

Pour le titre de mon exposé j'ai emprunté le sous-titre du livre de Jean Ricardou : *Petit guide d'un voyage dans le livre* qui préfigure et l'objectif et la méthode de ce voyage.

Sur quelle base peut-on comparer l'écriture du théoricien du roman formalisé avec celle d'un écrivain hongrois qui refuse l'étiquette postmoderne dès la première page de son volume de 717 pages intitulé *Introduction aux Belles-Lettres* avec ces mots moqueurs : *A posztmodern kelgyó enfarkába harap*, ce qui est, dans une traduction privée de ses connotations archaïsantes *Le serpent postmoderne se mord la queue* ?

Si l'on reste aux signes extérieurs, la critique n'a pas tort de dire postmoderne. L'art poétique d'Esterházy ne semble pas contredire la théorie de François Lyotard. Et pour ce qui est de la littérature postmoderne, tous les éléments dominants sont présents chez Esterházy : pluralisme des récits courts, prolifération des jeux de mots, des calembours, citations à l'intérieur de l'œuvre, improvisation, esprit ludique, ironie, séparation de la vie et de l'art.

On sera étonné de l'extrême ressemblance du concept de Ricardou et d'Esterházy concernant le rôle de l'écriture :

**...idiot d'aubergiste, tu accordes ta confiance à ton journal et non au jour, aux mots et non à la vie<sup>2</sup> dit Esterházy dans son Journal de l'aubergiste et il ajoute : Ce n'est pas la connaissance de la vie mais celle de la parole qui fait l'auteur d'un journal. La connaissance de la vie fait l'éminent patriote, le parfait citoyen, l'internationaliste distingué et le pédéraste intrépide mais, - pour faire un auteur de journal il faut savoir conjuguer.<sup>3</sup>**

Quand il dit auteur de journal, il s'agit bien sûr de l'écrivain. L'auteur des *Lieux dits*, théoricien numéro un du nouveau roman, Jean Ricardou, formule cette même idée en 1967, signalant en même temps «l'autre camp», la position opposée :

Il y a deux aptitudes du langage et chacun, comme par option fondamentale, se sent enclin à majorer l'une au détriment de l'autre. Les uns considèrent le langage comme un moyen, capable de véhiculer un témoignage, une explication, un enseignement. Pour ces informateurs l'intérêt se porte exclusivement sur le message à communiquer; l'essentiel se trouve hors du langage, qui n'est que le support de la transmission.

D'autres, moins nombreux, se méfient de «l'innocente» fonction instrumentale du langage. A les croire, le langage serait plutôt une sorte de matériau qu'ils travaillent patiemment, avec d'innombrables soins. Pour ces gens, l'essentiel c'est le langage même. Ecrire pour eux, c'est, non la prétention de communiquer un savoir préalable, mais ce projet d'explorer le langage comme un espace particulier. L'on a reconnu les écrivains.<sup>4</sup>

*Les lieux dits* seront la description des deux camps adverses.

Etrange parallèle de deux concepts littéraires de deux écrivains qui devaient s'ignorer au moins à l'époque où ils écrivaient les lignes citées.

De toute manière ce mouvement de pensée s'inscrit dans la lignée de l'esthétique du roman qui s'élève contre le roman traditionnel à la Balzac et qui affirme avec une boutade de Ricardou que le roman n'est plus *l'écriture de l'aventure, mais l'aventure de l'écriture*.

Cette aventure de l'écriture est analysée à partir des formalistes russes jusqu'aux structuralistes par d'innombrables études et articles.

Sans vouloir en augmenter le nombre, je me limiterai à suivre nos deux guides qui nous font faire un voyage dans l'écriture et à essayer de démontrer certaines similitudes et divergences dans les esthétiques respectives de Jean Ricardou et de Péter Esterházy

pour arriver à situer l'œuvre de ce dernier par rapport au nouveau roman français.

Ricardou met en exergue à son œuvre cette citation d'Artaud :

**Tout chez eux est ainsi réglé, impersonnel; pas un jeu de muscle, pas un roulement d'œil qui ne semble appartenir à une sorte de mathématique réfléchie qui mène tout et par laquelle tout passe.**

En effet, le voyage dans le livre guidé par l'auteur lui-même est structuré par des règles très strictes, on pourrait dire des règles mathématiques. En effet, *Les lieux dits* sont un livre où le souci d'écriture et celui de la composition ne font qu'un.

Le voyageur sera conduit dès le début du livre par une savante construction de jeux de mots, de calembours, de métaphores, de mises en abyme.

Les huit chapitres du roman portent chacun le nom d'un lieu-dit : Bannière, Beaufort, Belarbre, Belcroix, Cendrier, Chaumont, Hautbois, Monteaux. Disposant ces noms sur un damier (qui est d'ailleurs le nom d'une rivière dans le livre) on pourra lire en diagonale le nom de BELCROIX qui sera la clef de toute l'histoire.

B	A	N	N	I	E	R	E
B	E	A	U	F	O	R	T
B...	E	L	A	R	B	R	E
B	E	L	C	R	O	I	X
C	E	N	D	R	I	E	R
C	H	A	U	M	O	N	T
H	A	U	T	B	O	I	S
M	O	N	T	E	A	U	X <sup>5</sup>

D'abord l'élément BEL. L'auteur lui-même donne l'explication :

**... En un sens, du conflit initial. Géographie : pour que, en chaque lieu, puissent s'affronter la théorie du langage créateur et la thèse de la primauté du monde, il fallait que chaque nom de ville eût par lui-même un sens. C'est pourquoi, non sans la maladroite répétition de bel qui forme indice, les cités de Bannière, Beaufort, Belarbre, Belcroix, Cendrier, Chaumont, Hautbois, Montaux se sont imposées.<sup>6</sup>**

L'autre élément du mot, CROIX se retrouve tout au long du roman sous multiples formes. Le principe est encore formulé même dans le livre :

**Si vous n'ignorez pas que Crucis est le génitif latin de croix, peut-être serez- vous surpris d'apprendre qu'en diverses régions, et surtout celle-ci, la formule „croix de par Dieu” est l'exact synonyme d'alphabet. Le voyageur peut ainsi noter qu'en Crucis se rejoignent les deux faces du problème : le monde par la personne du peintre, le langage par la notion d'alphabet.<sup>7</sup>**

Le roman est construit sur le nombre *huit*, ses multiples et sous-multiples. Le «lieu dit» du premier chapitre, Bannière est traversé par la rivière Damier. Or, on sait que le damier est composé de  $8 \times 8 = 64$  carrés. On y trouve 80 maisons etc...

Ricardou souligne lui-même et dans son roman l'importance du nombre huit à plusieurs reprises. Sur un paquet de cigarettes on voit des inscriptions emblématiques :

**On a sans doute déjà noté que les quatre inscriptions sont faites, chacune, de quatre mots : pall mail famous cigarettes, wherever particular people**

congregate, in hoc signo vinces, per aspera ad astra. Il faut non moins reconnaître que le blason, en ses quatre quartiers, agence huit signes : trois lions et une tour, une tour et trois lions. Le décompte des lettres confirme cet usage des multiples de huit : les deux inscriptions latines en rassemblent chacune un total de seize ; la première des inscriptions anglaises en utilise vingt-quatre. Mieux : alors qu'on s'attend à en découvrir trente-deux dans la plus longue formule, il y en a trente-quatre. L'infraction est d'une lecture facile : précisément deux, les lettres supplémentaires reportent l'attention sur les deux personnages des armoiries, proches de se battre. Ainsi l'ensemble signale-t-il une sanglante opposition, imminente, sous le constant signe du huit. Le sous-multiple quatre désigne en outre l'idée de carré ; il y a donc tout lieu de croire que la bataille exploite le huit au carré, ou soixante-quatre.<sup>8</sup>

Je n'ai ni l'intention ni le loisir d'entrer dans les détails de tous les jeux langagiers, où l'auteur nous amène à travers ce voyage dans l'écriture et dans la composition du livre. Essayons plutôt de voir la place que cette œuvre occupe dans l'histoire du nouveau roman pour en arriver à situer Péter Esterházy par rapport à ce courant littéraire tant discuté et pourtant tellement caractéristique à partir des années cinquante jusqu'aux années soixante-dix.

*Les Lieux dits* sont publiés en 1969. Son auteur est déjà connu et reconnu comme théoricien du nouveau roman grâce à son volume d'essai intitulé *Problèmes du Nouveau Roman*, publié en 1967. Il est également auteur de romans : *L'Observatoire de Cannes* (1961) et *La prise de Constantinople* (1965).

Mais son rôle devient décisif dans l'histoire du nouveau roman en 1971, l'année où Ricardou quitte la rédaction de *Tel Quel* et devient le théoricien numéro un du nouveau roman. Cette même année, Ricardou publie son second recueil d'essais intitulé *Pour une théorie du Nouveau Roman*.

1971 est aussi l'année de la nouvelle définition du nouveau roman. Au colloque de Cerisy-la-Salle, consacré au nouveau roman, les participants ont assisté à la naissance du nouveau nouveau roman.

En effet, dans son allocution de clôture, Françoise van Rossum-Guyon résume les débats du colloque en retraçant le développement du nouveau roman à partir des années 60 :

**„Alors que le Nouveau Roman a pu et à juste titre, être considéré comme le dernier avatar du roman épistémologique et relève pour une grande part du réalisme phénoménologique, le second Nouveau Roman (...) se présente comme un jeu ou, comme on l'a précisé, un jeu de construction.»<sup>9</sup>**

Dès 1957 Alain Robbe-Grillet attaque le roman traditionnel en qualifiant l'histoire, le personnage, la chronologie, donc tout ce qui fait le roman balzacien de «notions périmées».

Ces notions traditionnelles sont également mises en question chez Esterházy.

Tout d'abord *la notion du temps*. Un journal peut être toujours considéré comme un voyage dans le temps. Mais il semble que le journal d'Esterházy rompt dès le début avec les conventions de ce genre. Déjà la datation nous plonge dans «l'ère du soupçon». «Félek, 16-dika» où il n'y a que les voyelles qui coïncident avec une journée de la semaine : péntek. Le 16 n'est autre que la date de cette œuvre de 717 pages d'Esterházy : *Introduction aux belles lettres*. Rappelons entre parenthèses que c'est également le jour où se passent les événements d'*Ulysse* de James Joyce. Le temps chronologique n'existe pas pour Esterházy. Ce qu'il dit dans un interview, pourrait s'appliquer même à *La route des Flandres* de Claude Simon. Dans cette interview Esterházy explique que pour lui le temps réel, celui du roman et le temps subjectif se mêlent, comme les couleurs sur la feuille de dessin d'un écolier. Et cela veut dire, explique Esterházy, qu'un passé évoqué est toujours un temps présent de certains points de vue. Dans *Le Journal de l'aubergiste* il dit

sur le temps : Le Temps est une belle femme blanche et fatiguée. Ses jambes sont repliées sous sa jupe de soie plissée. Une moue amère à son visage immobile. Ce qui est arrivé est déjà passé. Mais ce n'est pas sûr.<sup>10</sup> Figé et incertain donc. Le temps n'a-t-il pas ces mêmes caractéristiques dans *La route des Flandres* ? L'absence de toute certitude sera commune pour tous les nouveaux romans et à tous niveaux.

L'une des conséquences de cette incertitude est qu'on ne peut pas savoir où et quand se passe „l'histoire”. Déjà le narrataire est un personnage énigmatique.<sup>11</sup> Il est tour à tour «Uram», «Úr», «Nagyúr», «Édes úr», «Fényes úr» (Monsieur, Sire, Magnifique seigneur, Seigneur magnifique). Pourtant l'identification du narrataire (contrairement à toute analyse structurelle) n'est point indifférente chez Esterházy. Les différents titres venus de différentes époques de l'histoire de la Hongrie ont pour conséquence le caractère intemporel de l'œuvre, autrement dit les personnages sont interchangeable, à condition qu'on garde les relations supérieur-subalterne. En tous cas, le lieu fictif renvoie à un passé plus lointain : Ce matin, je suis allé au palais<sup>12</sup>. Il y a d'autres indices affirmant ce passé lointain : les métiers de l'époque (strázsaák, parádéskocsisok) ; mots vieillies (múlatták az időt, kicsinke, fehérszemély, rokolya, minő, dalia, megcsigáznának, jány, másni, kácsák, kravátli, megyen etc. etc.). Pourtant, avec un clin d'œil complice, Esterházy ruine toute tentative de reconstruire une histoire passée dans une époque concrète à partir de ces indices linguistiques. Car dans ce langage archaïsant Esterházy mêle les tournures modernes voire argotiques. (Mit akarsz te szemét ? Utánam a vízözön, rágógumi etc...). Outre l'esprit ludique si connu chez Esterházy, cet «exercice de style» renvoie encore une fois à cette intemporalité de l'œuvre.

Sur l'histoire, nous pouvons lire dans Le Journal de l'aubergiste ceci :

**Lorsque, comme on dit couramment, je déroule le fil de l'action, dois-je ajouter qu'il s'agit d'un journal ? Je me sens ordinairement gêné aux entournures. Après tout, le procédé est, peut-être, vraiment honteux : poser la question de savoir s'il faut tuer la bête ou s'il ne faut pas tuer la bête ?!... Mais pour moi, c'est déjà une complication infinie quand, je cite, quelqu'un sort par la porte, fin de citation. Que reste-t-il alors, pourrait demander l'homme averti, amer et désabusé ?!**

«*Ça, Seigneur magnifique, je ne sais pas...ce qu'il reste !*»<sup>13</sup> Il n'est pas difficile d'associer cette position prise à l'idée de Maurice Blanchot (reprise plus tard par Robbe-Grillet) qu'il se suppose écrivain à ceci, justement qu'il n'a rien à dire.

Esterházy, dans *Le Journal de l'aubergiste*, revient à plusieurs reprises à une question fondamentale non seulement pour le nouveau roman, mais pour tout roman moderne. A savoir quel est le rôle du romancier par rapport à son roman ? Peut-on dissocier la personnalité de l'écrivain de son œuvre ? En effet, de Proust jusqu'au nouveau roman c'est l'une des questions les plus controversées. A partir de la fameuse déclaration de Jung disant : «Ce n'est pas Goethe qui a fait Faust, mais c'est Faust qui a fait Goethe» voulant prouver que la personnalité de l'écrivain est absente de l'œuvre, jusqu'à cette citation de Valéry «C'est à ses fruits (...) qu'on juge l'arbre»<sup>14</sup> se suivent les aveux d'écrivains et de critiques pour séparer œuvre et artiste. Ce n'est pas un hasard, si nous retrouvons ces citations et tant d'autres sous la plume des théoriciens du nouveau roman, pour justifier leur effort de considérer l'œuvre comme une œuvre d'art, c'est à dire indépendante de tout lien extérieur y compris la société, l'Histoire et même l'auteur.

Là encore, Esterházy semble partager cette opinion esthétique :  
» *...ce qui est certain, c'est que l'auteur d'un journal ne doit pas S'ATTACHER. Ni s'attacher ni adhérer, ni être reconnaissant. (L'auteur d'un journal n'existe peut-être pas, seul le journal existe...).*»<sup>15</sup>



Le „journal”, c’est à dire le texte est élaboré chez Esterházy avec autant de soin que dans le nouveau roman. Ce qui saute aux yeux à première vue, c’est le très grand nombre de citations. Ces «textes étrangers» fonctionnent selon la théorie de Wittgenstein, ils auront une nouvelle signification dans un nouveau contexte. On pourrait supposer que pour savourer les textes d’Esterházy il est indispensable de reconnaître les sources de ces citations. Il est vrai que c’est un véritable régal de reconnaître les écrivains qu’Esterházy cite sur les 717 pages de *L’Introduction aux Belles Lettres*, pourtant il serait illusoire de vouloir identifier les cinq cents auteurs cités, d’une part, car les citations sont dans la plupart des cas déformées. Comme il dit dans *Le Journal de l’aubergiste* : «Dans un texte on trouve, sous une forme littéraire ou défigurée, des formes littéraires ou défigurées.»<sup>16</sup> D’autre part l’auteur lui-même met en garde le lecteur contre cette aventure de la recherche des sources des citations. Il souhaite que son texte rayonne avec les citations incorporées.

Un des cas les plus spectaculaires de citations défigurées rappelle les clichés également défigurés de Beckett. En effet, Esterházy se régale de citer un proverbe ou un dicton pour les déformer tout de suite. Le résultat sera le même que chez Beckett: il éclate les idées conventionnelles figées dans des formes conventionnelles. Il cite Ferenc Kölcsey : «Hass, alkoss, gyarapíts, s a haza fényre derül et ajoute tout de suite: vagy nem derül fényre. Kezem hideg, mint a fagyott kutyaláb» - dit la comparaison connue, et il ajoute : «mely még mozog is hozzá. A pokol én vagyok» (L’enfer c’est moi), dit-il déformant les célèbres paroles de Sartre.

Péter Esterházy semble parfaitement s’inscrire dans la lignée du nouveau roman en soulignant le rôle du langage dans la révolte contre la structure sociale. „Combien est ridicule d’essayer de refuser notre société sans considérer les limites du langage par lequel (en tant que moyen) nous voulons réaliser ce refus - dit-il dans *Petite Pornographie Hongroise*.»<sup>17</sup> Ces lignes pourraient figurer dans *Le Degré zéro de l’écriture* de Roland Barthes où il parle de l’emploi du passé simple et où il veut «déconditionner» le lecteur pour arriver à une écriture «innocente», «neutre», donc au «degré zéro de l’écriture».<sup>18</sup>

Mais il faut se méfier de conclure de tout ceci que Esterházy écrirait une sorte de nouveau roman hongrois. Malgré les affinités, il y a une différence fondamentale entre l'esthétique du nouveau roman et surtout du nouveau nouveau roman, donc entre celle de Jean Ricardou et de Péter Esterházy. Notamment que Esterházy se désolidarise non seulement d'avec la littérature dite engagée, mais aussi d'avec le purisme esthétique : „Le sort sempiternel de notre littérature serait donc de faire la navette épuisante entre un réalisme politique et l'art pour l'art, l'engagement et le purisme esthétique, le compromis et la stérilité? N'a-t-elle d'autre choix que d'être insuffisante (si elle se réduit à elle-même) ou confuse (si elle comprend d'autre chose qu'elle-même)? Ne pourrait-elle occuper la place qu'elle mérite dans ce monde?» - dit Esterházy dans *Petite Pornographie Hongroise*.<sup>19</sup>

C'est cette place que cherche Esterházy dans tous ses livres. Et c'est le point où l'on peut définir Esterházy en tant qu'écrivain hongrois, en tant qu'écrivain de cette région d'Europe Centrale et Orientale. Car nos traditions littéraires s'opposent à une séparation totale entre artiste et homme publique.

En 1976 Gyula Illyés soulève l'éternel dilemme de la littérature : comment choisir entre l'engagement et l'art pour l'art. Il dit que la question, si la littérature a des tâches au-delà de la littérature, est une absurdité car la réponse est tour à tour oui ou non suivant l'œuvre et l'auteur.

On pourrait démontrer que même dans les cas où une parenté très étroite est manifeste entre des courants littéraires, l'intérêt pour les aspects sociaux distingue nettement les littératures occidentales et celles de notre région. Tel est le cas de la littérature appelée abusivement absurde qu'il s'agisse de Beckett ou de Örkény, Hrabal ou bien Havel, tel est le cas du nouveau roman et des œuvres d'Esterházy qualifiés tous les deux de postmodernes.

Il est vrai que la technique de collage approche les romans d'Esterházy de ceux de Claude Simon, ses calembours rappellent les jeux de mots de Ricardou, la déformation des proverbes et dictons le rapproche de Beckett même.

Pourtant, dans chacun de ses écrits on assiste à la confrontation de l'individu et de la société. On peut y suivre la transition de la dictature stalinienne en cette dictature dite molle avec toutes ses contradictions. On ne peut pas dissocier la vision du monde ludique des enfants et la tragédie sous-jacente des interdictions de résidence des années 60 dans *Fancsinkó et Pinta*. Les jeux structurels, l'histoire de la famille de l'auteur et la parodie de la société hongroise des années 50 dans le *Roman de production* font un ensemble où tout se tient.

Pour conclure, j'espère que cette étude comparative aussi rapide qu'elle soit permet de voir qu'une analyse formelle peut être efficace, dans la mesure où elle découvre les structures fondamentales des œuvres littéraires, mais elle ne peut pas revendiquer l'exclusivité, car les mêmes structures, les mêmes figures de rhétorique résultent d'œuvres fort différentes dont les secrets ne se laissent pas découvrir sans une approche complexe comprenant l'étude historique, sociologique voire biographique.

## Notes

- <sup>1</sup> Editions du Seuil, 1953.
- <sup>2</sup> Péter Esterházy, *Le Journal de l'aubergiste* traduit par Michel Gergelyi. In: *Aujourd'hui. Anthologie de la Littérature hongroise contemporaine*. Corvina, 1987, p. 202.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 204.
- <sup>4</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*. Editions du Seuil, 1967, p. 18.
- <sup>5</sup> Toute analyse du roman souligne cet aspect. Cf. *L'Aventure ricardolienne du nombre* par Hélène Prigorgine. In: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui/2*. pp. 353-378.
- <sup>6</sup> Jean Ricardou, *Les Lieux dits*. Editions Gallimard, 1969, p. 131.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, 130.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, 101-102.
- <sup>9</sup> In: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui/1*. Union Générale d'Éditions, p. 404.
- <sup>10</sup> *Journal de l'aubergiste*, p. 203.
- <sup>11</sup> C'est Roland Barthes qui crée à côté du narrateur la notion du narrataire à l'exemple du destinataire-destinataire. (Cf.: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In: *Communications*, No 8, 1966. 146-147). Le narrataire n'est autre que le destinataire figurant dans l'œuvre même. La notion du narrataire sera définie avec plus de précision par Gérard Genette. (Cf.: *Figures III*. Editions du Seuil, 1972, pp. 265-266).
- <sup>12</sup> *Le Journal de l'aubergiste*, p. 202.

- <sup>13</sup> Ibid., p. 211.
- <sup>14</sup> OC. Gallimard, 1933-39. IV., p. 385.
- <sup>15</sup> Le Journal de l'aubergiste, p. 211.
- <sup>16</sup> Ibid., p. 208.
- <sup>17</sup> Petite Pornographie Hongroise. In :Introduction aux Belles Lettres, Magvető Kiadó, 1986, p. 473.
- <sup>18</sup> Cf. Le degré zéro de l'écriture. Paris, Seuil, 1972. pp. 27-28.
- <sup>19</sup> Petite Pornographie Hongroise, p. 403.
- (Écrire le voyage, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994)



# ÍRÓ SZÜLETIK – AGÓCS KÁROLY

---

## A lélekmadár

---

Mitől lesz egy regény, egy festmény, általában egy művészi alkotás értéket, lehetőleg egyetemes értéket hordozó mű, és mitől hull ki az idő rostáján? Az a kritérium, hogy viharos és azonnali sikert arat? Ilyen is van. De jóval több alkotás észrevétlen marad a születés pillanatában. Proust regényét kiadója először visszautasítja. Cézanne életében egyetlen képet se adott el. Kritérium-e, hogy hány regényt írt egy író? Aligha. Alain-Fournier egyetlen kiadott regényével lett világhírű. Az sem mérvadó, hogy könnyedén vagy vért izzadva készül el az alkotás. Balzac – igaz, hogy adósságai törlesztése miatt – ontotta magából a regényeket, míg Roger-Martin du Gard pedáns aprólékossággal cédulákat rendezgetve, szobája padlóján állította össze a Thibault családot.

Egyben biztosak lehetünk: az igazi érték előbb-utóbb megtalálja méltó helyét.

A kritikus dolga, hogy megismertesse, az olvasó számára hozzáférhetővé tegye az általa értékesnek ítélt művet. Ebből rögtön ki is derül, hogy a most bemutatásra kerülő regényt nemcsak elolvasásra érdemesnek, de a XXI. századi magyar irodalom számára is maradandónak tartom.

A mű elemzését az összehasonlító irodalom módszereivel végzem el, annál is inkább, mivel szembetűnő hasonlóságokat látok a nagy irodalmi elődök és Agócs Károly műve között, anélkül, hogy a legcsekélyebb utánérzés gyanúja merülne fel. Hozzá kell tennem,

hogy a megközelítés szubjektív lesz, minden olvasó a saját olvasatát fogja látni a műben.

A könyv hátsó borítóján a kiadó „jelentős, fontos regénynek” tartja a művet, amit minden művelt és gyakorlott olvasónak érdemes ajánlani. Azt is hozzáteszi, hogy bár az író magában a műben elítéli a posztmodern és neo-posztmodern szövegzuhatagokat, A lélekmadár is „posztmodern mű a javából, csakhogy „egy emelettel mélyebben van megalapozva”.

Ezzel az értékítélettel nincs is semmi baj, bár az a kitétel, hogy „gyakorlott olvasóknak” ajánlja, a vájt fülűekre szűkíti le a leendő olvasótábort, amivel semmiképpen sem tudok egyetérteni. Másrészt csínján kell bánni a posztmodern címkével – ez remélem az előadás során ki is derül – mert könnyen előáll az Esterházy Péter által vizionált eset, hogy „a posztmodern kelgyó enfarkába harap”.

Jean-François Lyotard a modernizmussal szemben jelöli ki a posztmodernizmus helyét. Úgy véli, hogy míg a „modern” fogalma mindazon tudományokra alkalmazható, amelyek olyan nagy elbeszélésekhez folyamodnak, amelyek racionálisan magyarázhatóak, addig „végsőkéig leegyszerűsítve, a »posztmodern« a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként határozom meg” – mondja. Ez a bizalmatlanság abból ered, hogy hiányoznak mindazon elemek, melyek az elbeszélő funkciót működtetik: a nagy hősök, a nagy veszélyek, a nagy utazások és maga a nagy cél. Helyettük csak a nyelv van, és – a wittgensteini nyelvjátékok fogalmát felhasználva – a posztmodernben „minden kijelentést a játékban végrehajtott »lépésnek« kell tekinteni”. A kijelentések akkor érik el céljukat, ha ebben a nyelvjátékban, nyelvi versengésben sikerül legyőzni a konnotációt; azt az elemet, amely a nyelvet a tárgyi világhoz köti, és ezáltal szűkíti mozgásterét.

Ne címkézzük meg Agócs Károly regényét, mert nem fér bele egyetlen sémába sem. Benne van a hagyományos regényre oly jellemző cselekmény, a kaland, tér-idő, leírás de a modern regény mindent megkérdőjelező formabontó törekvése is. És mindez harmonikus egységben tükrözi a szerző világképét, szorongásait, azt a törekvést, hogy André Gide-el szólva „kiírja magából” mindazt, ami élete során lelke mélyén munkált benne. Benne van tehát

mindaz, amit Jean Ricardou szellemesen úgy fogalmaz meg, hogy míg a hagyományos regény „a kaland leírása”, a modern regény „a leírás kalandja”.

Ha el akarjuk mondani A lélekmadár történetét, könnyű és nehéz dolgunk van egyszerre. Mert igaz, hogy egy fiatalembert apja elküld vidékre, hogy ott majd egy rokona megismerteti a tanyasi élettel, de egyszersmind mindez csak egy keret, ha akarjuk ürügy arra, hogy egyfajta visszaemlékezésképpen, önmagába fordulva, sokszoros áttétellel fedezze fel a Lét összefüggéseit és ennek a megfogalmazását.

A lélekmadár szereplői merőben különböznek a hagyományos regényhősöktől, akiknek rendszerint vezeték és keresztnévük van, akik cselekedeteikben tudatosak és általában célratörők. Agócs Károly csak öregemberről, gyerekekről, rokonról beszél, az egyetlen, aki látszólag a beszélő nevekre emlékeztet, a Széplelkű, de mindjárt hozzá is teszi az egyik szereplő, hogy a nevére nem emlékszik. A névadásnak eltűnése a modern regényben nyomon követhető többek közt Kafka, Faulkner, Beckett műveiben. Míg A kastélyban saját kezdőbetűjével, K-val jelöli főszereplőjét, Faulkner A hang és tébolyban az apát és fiát (Jason), anyát és lányát (Caddy) egyazon névvel jelöli. Mindez a családi kapcsolatok egyfajta kiemelését szolgálja. Ugyanakkor, amikor a kapcsolatok pluralitását akarja jelölni, egy személyt több névvel is jelöl. Ennél is tovább megy Beckett, aki a szereplők felcserélhetőségét suggerálja. Eljátszhatunk azzal, hogy a Watt és Malon kezdőbetűit megfordítva dupla W vagy nagy M áll előttünk. Míg Beckett előre vetíti a hős halálát, Philippe Sollers meg is valósítja: Dráma című művében már egyáltalán nincs szereplő.

A fenti példákban kimutatható – amire itt sem mód, sem szükség nincsen – a személyiség megváltozásának történelmi-társadalmi háttere. A lélekmadárnál maradvá, a szereplők névtelensége is azt támogatja, hogy itt nem egy/több személy sorsáról van szó, hanem magáról a LÉTRŐL. A művet akár úgy is megfogalmazhatjuk, mint egy regényt a regényben, amely a művészi visszatükrözés ismert módszere. Memling képeiben (egy apró tükör visszatükrözi annak a helyiségnek a belsejét, amelyikben a megfestett jelenet ját-



szódik), a Hamlet komédiás-jelenetében, a Wilhelm Meisterben a báb jelenetben vagy a kastélybeli ünnepnél. A legismertebb irodalmi alkalmazása a tükrözésnek André Gide A pénzhamisítók c. regénye, amelyben Edouard, a főszereplő, ír egy regényt, ami nem más, mint amit maga Gide ír. A kritika által mise en abyme-nak nevezett eljárásról Gide maga is beszél. Agócs Károly meg is fogalmazza ezt az eljárást művében: *„Egyszerre csak megborzongott; az a képtelen érzése támadt, hogy valamikor átélte már ugyanezt a pillanatot, ugyanígy, vagy talán csak álmodta, de aztán rájött mindjárt, hogy olvasta, mégpedig a rokon készülő regényében. Megrökönyödve ismerte fel, hogy ugyanaz történik vele, mint amit ott olvasott, ugyanúgy s alighanem ugyanazon a helyszínen, és hogy ő maga akár azonos is lehet a szereplővel, azzal a bizonyos „zsenge ifjúval”.”* (41)

Az olvasott regény hőisével magát azonosító ifjú a továbbiakban eljut annak gondolatáig, hogy a végtelen sok olvasott könyvben saját teljes élettörténete rajzolódhat ki:

*„Mintha életének ezt a kis epizódját megírták volna előre, félelmetes pontossággal, a legapróbb részletekig terjedően. De hisz hallotta is a felnőttektől, hogy „mindenkinek meg van írva a sorsa”. Eltűnődött, némiképp lehiggadva már, hogy ez szó szerint ugyan aligha lehet igaz, de talán minden könyvben van egy fejezet vagy akár csak egy oldal, egy bekezdés vagy csupán egyetlen mondat, amelyben az ember a saját sorsának egy mozzanatára, töredékére ismerhet, és ha a világ összes könyvét elolvasná, akkor ezekből a mozzanatokból és töredékekből talán mégiscsak kikerekedne az ő teljes élettörténete. Ilyenformán akár igaz is lehet a mondás – csak azt kellene tudni, hogy a végtelen sok könyvből kinek-kinek melyik fejezetet, oldalt kellene elolvasnia ahhoz, hogy előre tudja a sorsát. Am ha ez lehetséges is volna, – fűzte tovább a gondolatot –, vajon mindig vagy csak egyetlen egyszer is akként cselekedne, döntene vagy érezne az ember, és úgy élne meg egy-egy adott eseményt, történetet, mint ahogyan az meg lenne írva, mintegy el volna rendelve a számára?”* (41).

A könyvben több helyütt (57, 74, 97, 99, 102 stb. ) alkalmazza az író az emlékezésnek azt a speciális formáját, amely az Edouard Dujardin által „felfedezett” belső monológ és James Joyce Ulyssese

révén híressé vált tudatfolyam megjelenése után kerül az irodalmi elemzések középpontjába. Mint minden újításnak, így a belső monológnak is megvannak irodalmi előzményei a klasszikus regényekben. Így a belső monológ mint egy-egy különleges lelki állapot, belső vívódás tükre, Dosztojvszkij Anna Kareninájában is fellelhető, gondoljunk itt Anna öngyilkossága előtti gondolataira. A lélekmadárban legtöbbször a retorikában szabad függő beszédként emlegetett belső monológgal találkozunk. A műben egy napló, egy fénykép és egy készülő regény indítja el a valóság és a képzelet szinte kibozgathatlan szövevényét.

*„Egy délelőtt, mikor a rokon a hideg s szinte viharos szél ellenére szokásához híven kilovagolt a pusztába, „dacolni az elemekkel”, ahogy mondta öneki félig tréfásan, elhatározta, hogy körülnéz a pincében.*

*A kamra végében volt a lejárát. Súlyos deszkaajtó fedte le, amit alig bírt felnyitni.*

*Tompa, kísérteties zúgás hallatszott odalentről, mely olykor vad horkanásokká erősödött hirtelen. Megszeppent. Feszülten hallgatózott egy darabig, majd négykézlábra ereszkedve óvatosan lenézett a mélybe, de csak szanaszét heverő limlomok elmosódott körvonalaait látta a homályban. Feltápaszkodott. Inába szállt a bátorsága. Már-már úgy döntött, hogy máskorra halasztja a felderítést, mikor egyszeriben rájött, hogy csakis a goromba, neki-nekibőszülő szél keltette huzat adhatja azokat a félelmetes hangokat a pincének az udvarra néző, alig tenyérynyi szellőzőnyílásán át. Némi büszkeség töltötte el e felismerés nyomán, mely – úgy érezte – méltó lehet egy kalandregény hőséhez is akár, kinek leleményessége és következetes észjárása bármiféle rejtély megoldásához elvezet.*

*Leakasztotta a falról a petróleumlámpát, meggyújtotta, s óvatosan elindult lefelé a portól vastagon belepert létrán. Nagyjából félúton megállt, a szellőzőnyílásra pillantott, elégedetten nyugtázva iménti következtetésének helyességét, majd hátrafordult, sebtében körülnézett, aztán ereszkedett tovább lefelé.*

*Nehéz, szinte csípős dohszag csapta meg odalent. Néhány lépést tett előre tétován, magasba tartva a pislákoló lámpást maga előtt, majd a*

*pince közepén megállt és lassan végignézett az egymásra hányt megannyi kacat, limlom körös-körül tornyosuló, megfeketedett, sűrű pókhálóval nagy darabokon lefátyolozott halmain. Valósággal lenyűgözte a látvány; az emberi élet ütött-kopott, megfakult díszleteinek s hasznavehetetlenné lett kellékeinek e gazdag tárháza. Korhadozó bútor-darabok, csonka szerszámok, lyukas fazekak, horpadozott vaskályha, szétmállott könyvek, csorba edények, fél kocsikerek, szétesett bölcső, agyonnyútt cipők, csizmák, kivénhedt falióra, összetört ládák, foszladozó szalmazsákok, játékok maradványai, babatorzók, megvetemedett deszkák, girbegurba csövek, rudak, megnyomorított kerékpár, kettéhasadt teknő, feneketlen dézs, szétfeslett kosarak, szakajtók, rozsdáette láncok, drótok, lemezek, rácsok, penészes ruhacsomók, kötelek, szíjak és rongyok heverték egymás hegyén-hátán, a pince közepén szabadon hagyott keskeny vágattól jó derékmagasságig emelkedve a falaknál. És mintha nem tudna betelni a múlandóság e komor, mégis valamiféle ünnepélyességet sugárzó tárlatával, e már nem is evilági bőséggel, csak állt, kezében a pislákoló lámpással, zavarodottan tekingetve maga köré a huzat kísérteties süvítése, vad horkanásai közepette, szinte áhítattal szívta be az enyészet kesernyős aromájától terhes levegőt, mignem lelkes izgatottság fogta el egy hirtelen támadt sejtelem, már-már bizonyosság nyomán: hogy a sok roncs, kacat és szemét, a pusztulás e töméntelen martaléka közt rejtve van valami becses portéka is, valami maradandó, örök értékű kincs. Ám mégis úgy érezte, bűn volna kutakodni e nyomorúságos hagyatékban, hogy gyalázatot, valóságos szentségtörést volna akár egyetlen széklábat, rongydarabot, deszkát, edényt, bádoglemez is elmozdítani a helyéről ebben az áttekinthetetlen, immár bizonyára végleges összevisszaságban, vagyis ebben a sajátságos, megfújhatetlen jelrendszerben, amely megannyi kibogozhatatlan szállal egymáshoz kapcsolódó, ám alighanem örökre feledésbe vesszett-vesző, így hát mintegy hiába volt emberi sorsok emléket őrzi valamiképpen.*

*Úgy hagyott hát mindent, érintetlenül, habár érezte, szinte csallhatatlan bizonyossággal tudta, hogy az a kincs ott van valahol.*

*Lassan megfordult, kissé megilletődve, mondhatni talán az enyészet ígézetében, vagy inkább megérintve a múltnak szellemétől, és tétován odalépett a létrához. Már kapaszkodott volna is felfelé, amikor*

*megakadt a szeme egy bőröndön, mely a szellőzőnyílás felőli sarokban, mintegy elkülönítve, valami előkelőbb forma s majdhogynem jó állapotban lévő, kárpitozott támlásszéken feküdt. Mintha gondosan oda-helyezték volna.*

*Elfogta a kíváncsiság. Elhatározta, hogy felnyitja, bár mindjárt némi büntudata is támadt, akárha csínyet készülné elkövetni megint. Aztán arra a következtetésre jutott, némiképp csalódottan, hogy ha valami becses holmi volna benne, akkor aligha hagyták volna ennyire szem előtt. Tanácstalanul álldogált egy darabig, miközben az is megfordult a fejében, hogy a rokon a szokásosnál esetleg hamarabb jön vissza a barátságtalan idő miatt, úgyhogy jobb lenne minél előbb felmennie a pincéből, de végül mégiscsak felülkerekedett benne a kíváncsiság. Felakasztotta a lámpást a létra oldalán egy kampóra, mely alighanem erre a célra is szolgált, aztán odalépett a bőröndhöz, izgatottan most már a kíváncsiságtól, lelkes várakozással, és lassan, szinte áhítatos szertartásossággal felnyitotta.*

*Nagyot csalódott, valósággal megdöbbszent. Valami ócska, barna posztóruha volt benne, gondosan összehajtogatva ugyan; afféle katonazubbony, alatta pedig minden bizonnyal a nadrág. Elcsodálkozott, vajon miért is tartja ily becsben a rokon ezt a csúf, inkább szégyellni való uniformist, de aztán arra gondolt, hogy alighanem a hadifogságban viselte, azért. – Hadifogság – motyogta maga elé ezt a súlyos titkokat, ám egyszersmind a kaland, a próbatétel s a hősiesség megannyi lehetőségét is sejtető, szinte ünnepélyes csengésű szót, miközben egy lassú, tétova mozdulattal végigsimította a rabruha durva szövét. És akkor egy pillanatra elfogta a bizonyosság, mintegy előre látta a sorsát, büszkén, fellelkesülve, hogy majdan ő is hadifogságba kerül. (Nem tartozik ugyan a történethez, de e helyütt kívánczik megemlíteni, hogy ez be is következett.)*

*Már éppen vissza akarta csukni a bőröndöt, mikor egy hirtelen támadt sugallatra felhajtotta egy kicsit a zubbonyt, hogy alánézzen. A nadrág volt alatta, valóban, ugyanolyan gonddal összehajtogatva persze és kisimítva – rajta pedig egy levél. Gyűrött volt, tele apró ráncokkal, mintha eső érte volna annak idején, valamikor régen, és a címzés szinte az olvashatatlanságig elmosódott rajta. Némi habozás után*

a kezébe vette, bár tudta jól, hogy „férfiemberhez” méltatlan az effajta kíváncsiszkodás.

*Ahogy a tapintásából sejtette is, egy fénykép volt benne: egy hajadon levelezőlap nagyságú, megsárgult arcképe. Valami tétova öröm fogta el, ahogy nézte. Mintha apró kincsre lélt volna, mégiscsak, a sok limlom között, a dohos pince homályában, az enyészet e komor birodalmában; habár valójában hasznavehetetlen, sőt megfoghatatlan kincstre – mely a szépség volt: ennek a furcsamód ismerős arcnak a szépsége. Közelebb lépett a petróleumlámpához, hogy jobban szemügyre vegye. És minél tovább nézte, mintha annál szebbnek látta volna. Nem hivalkodó, tündöklő, diadalmas szépség volt ez, hanem egy kicsit – mondhatni – fátyolozott, sejtelmes és tartózkodó, amely mintegy a szeme előtt bontakozott, teljesedett ki. Az arc kissé oldalvást volt, a fej kissé hátravetve, a tekintet azonban szemből nézett, s e talán keresett, de kétségkívül hatásos beállítás lendületet sugallt: mintha tánc közben éppen elfordulna a párjától, de még rajta tartaná a szemét.” (38–41)*

A múlt felidézése ismét egy nagy előd, Marcel Proust szinte közhellyé vált módszerére emlékeztet helyenként. Ismeretes, hogy Az eltűnt idő nyomában főhősében, Marcelben, többek közt egy teába mártott sütemény (a híressé vált madeleine) íze váltja ki az emlékeztet gyermekkora. A lélekmadár „hőse” a címadó madár szárnyrebbenése során emlékszik a madárkereskedőre. „Csak nézte a madarakat elrévedve, mikor egyikük hirtelen megrázta magát, és szárnyának egyetlen rebbentésével átszökött egy máik, alacsonyabban lévő ágra. Ő mintegy feleszmélt akkor, s e máskülönben jelentéktelen apróság, e kecses, könnyed szárnyrebbenés láttán egy furcsa ember rémlett fel emlékezetében: a madárkereskedő...” (8-9). Lehetetlen nem észrevenni a prousti „akaratlan emlékezésnek” nevezett írói eljárást ebben a részben. És itt eljutottunk a mű leitmotívumához, a madár mindenütt való jelenlétéhez. A madár mint szimbólum, jól ismert a világirodalomból. Baudelaire albatrosza az égben, a szellemi szférában van otthon, míg a földön éppen szárnyai akadályozzák, teszik nevetségessé. Ibsen drámájában a vadkacsa az élet-hazugságokat szimbolizálja, Csehov sirálya a halott szárnyalást. A

lélekmadárban az első fejezet, MADARAK, már címében is jelzi a madár állandó jelenlétét:

„– Hamarosan megjönnek a madarak is – gondolta valami gyerekes fellelkesüléssel, és megint letörülgette az arca előtt az üveget. – Talán még ma – tette hozzá magában, és közelebb is hajolt az ablakhoz, hátha megpillantja népes csapatukat, amint éppen aláereszkedik a magasból, a sötét fellegek közül, vidáman kavarogva-ejtőzve.

Legalábbis így képzelte el az érkezésüket. Valójában sem megjönni, sem elmenni nem látta őket soha. Amint beköszöntött a tél, egyszerre csak ott termettek a kertben, ott gubbasztottak a fák csupasz ágain mindig, amikor először megpillantotta őket. Aztán pedig, ahogy elmúltak a nagy hidegek, de még semmi jele nem mutatkozott annak, hogy kezdene kitavaszkodni, váratlanul eltűntek, egyik napról a másikra. Így hát ők maguk jelezték, mégiscsak, a tavasz közeledtét.

Most elhatározta, hogy meglesi őket; az ablak előtt üldögélve fogja kivárni megérkezésük titokzatos pillanatát. Mindenekelőtt azonban ennie kellett valamit, és be is kellett fűtenie a kályhába. Egyre jobban gyötörte az éhség, és igencsak átjárta már a hideg.

Miközben szegényes reggelijét fogyasztotta, majd pedig a begyűjtéssel foglalatoskodott, egyre csak a madarak jártak az eszében. Szinte gyerekes izgatottsággal készülődött, mint valami csínyre, hogy meglepsi az érkezésüket.

Valóban különös lények voltak. Ott gubbasztottak a fákon naphosszat szinte mozdulatlanul, metsző szélben, kíméletlen fagyban, ádáz hóesésben, és nem kaptak életre akkor sem, ha váratlanul megenyhült az idő. Igaz, sosem figyelte meg őket alaposabban, hosszabb időn át egyfolytában. – Meglehet, hogy nappal alszanak – gondolta egyszeriben, a kályha előtt görnyedve, s ennek lehetősége szöveget ütött a fejébe, úgyhogy fel is egyenesedett, kezében egy fahasábbal, melyet éppen a már lobogó tűzre akart vetni. – Akkor pedig éjszaka jönnek – jutott mindjárt a következtetésre, és elkedvetlenedett. Hiszen így egész várakozása, készülődése hiábavaló. De azért csakhamar felderült mégis, ahogy melegegett a kályhánál, fölébe tartva és össze-össze dörzsölve a tenyerét. Aztán odament az ablakhoz megint és lenézett a kertre.

*Elmosolyodott. A madarak ott gubbasztottak a fákön. Mozdulatlanul, mintha csak aludnának. És mintha el sem mentek volna soha, mintha ott gubbasztottak volna mindig, ugyanúgy, öröktől fogva.” (7-8)*

Azután a fiú az állomáson pillantja meg a madarat:

*„Egy galambforma, ám színpompás madarat pillantott meg az egyik farakáson, szemközt éppen. Odarepülni azonban nem látta; mintha csak ott termett volna egyszeriben. Lelkes izgatottság fogta el, mint valami apró csoda láttán, de aztán arra gondolt mindjárt, hogy ott lehetett régebb óta is akár, csak ő nem vette észre. A farakás szélen állt, kissé oldalvást öneki, méltóságteljes tartással, mozdulatlanul.*

*Lenyűgözően szép volt. Dolmányának színe mint a tündöklő ég, a szárnyán szivárványos fények játszottak, hosszú farka ébenfekete volt, a nyakán, mint valami ékszer, széles, ezüstös örv csillogott, sötétlila fejét pedig bíborszínű tollbokréta koronázta. És mintha nem is evilági lény lett volna, valami halvány fényudvar derengett körülötte. Nagyon is meglehet persze, hogy csak az ő szeme káprázott, oly hosszan nézte a különös madarat, meredten, szinte megbabonázva.” (21-22)*

A madár a fiú álmában is felbukkan:

*A kertben bolyongott, két kezében tartva s melléhez szorítva gyengéden, oltalmazón a halott madarat. Az állomásra akart menni, hogy hazavigye a pompás zsákmányt, de sehogy sem talált ki a kertből. Sűrűn hullottak a falevelek a szél vad zúgása közepette, a lombok azonban nem ritkultak mégsem; a nyomasztó homályba sehol sem tört be a napfény. Egyre nehezebben jutott előbbre a dús, magas fűben, kusza folyondárokba gabalyodott, tövises bozótokba akadt a ruhája, hatalmas pókhálókát szakított át, de akármerre vette az útját, mind beljebb és beljebb jutott a kertbe. A madár csőréből egyre szivárgott a vér, és lassanként teljesen átítatta az ingét. Váratlanul kijutott egy tisztásra, ahol emeletnyi magas, toronyszerű, düledező farakások álltak. Kábultan hunyorgott a szikrázó napsütésben. Már csak át kellett mennie a farakások között, hogy az állomásra érjen. De mintha valami labi-*



*rintusba került volna, akármerre fordult, nem talált ki belőle, a folyosók pedig egyre szűkebbek, a farakások meg egyre magasabbak lettek. Félelem szállta meg. Egyszeriben rájött, hogy a madár miatt jutott ebbe a veszedelmes csapdába. Meg akart szabadulni tőle, de az mintha hozzánőtt volna a melléhez, vagy inkább mintha belőle nőtt volna ki mint valami hatalmas, utálatos daganat. Hiába tépte, cibálta kétségbeesett dühvel, nem tudta leszakítani magáról. Mintha a saját húsát marcangolná. Kiáltani akart rémületében, de csak tompa nyögés tört fel a torkán.*

*Ekkor felriadt.” (35-36)*

Az álom és a valóság keveredése a regényben ugyancsak a modern regény egyik jellegzetes vonása. Az álomban mindannyiszor a madár jelenik meg. A fiú „szinte minden nap álmodik a madárral” (37). Azután csak később „oly sok esztendő után először, s egyben utoljára” (94) álmodik a madárral. Ennek az álomnak a végén olyanra keveredik az álom és a valóság, hogy miután felriad a fiú álmából, „Világosan emlékezett az álmára, annak minden részletére, mintha valóság lett volna. Biztosra vette, hogy a titokzatos madár elpusztult, s a benne lakozó lélek ő belé költözött” (95).

A véletlenül felfedezett könyv, a rokon, a madár, illetve mada-  
rak, „az írott szó mágikus hatalma” kavarg a „főhős” képzeletében, mígnem rátalál a lélekmadár első megfogalmazására egy madárhatározóban:

*„Itt véget ért az írás. Csalódottságot érzett, hiszen azt várta, hogy egy halhatatlan szenvedély története veszi majd kezdetét a regényben, s mintegy életre kel az a bizonyos fénykép, de még csak említés sem esett róla. Ám egy rejtély legalább megvilágosodott előtte: a döbbenet a rokon arcán, ahogy megpillantja a madarat a vasútállomáson. A madarat, amelyet ő pedig megölt aztán – kapott észbe mindjárt, s hirtelen úgy érezte, mégiscsak jóvátehetetlen bűnt követett el, és biztosra vette, hogy valami módon bünhődni is fog érte.*

*Kétségbeesés fogta el, és legszívesebben hazaszökött volna erről a kísérteties tanyáról. De aztán felötlött benne a gondolat, hogy talán egy*



*másik, ugyanolyan madarat ölt meg, és ettől megnyugodott valamelyest.*

*Egyszerre csak lódobogást hallott, s akkor sebtében becsukta a naplót és kiosont a szobából.*

*Egész nap a regény legújabb fejezetének különös szereplője járt csak az eszében, meg a titokzatos madár. Nem tudott szabadulni a gondolattól, hogy az a baljós történet most már – „sok-sok esztendő múlva” – a valóságban folytatódik, ám még ismeretlen végkifejlettel, s hogy ő maga is belekeveredett, hacsak valóban nem egy másik madarat ölt meg, nem azt, amelyiket az állomáson láttak, a „Széplelkű” álmanak mintegy beteljesedéseként. Olykor azonban, néhány pillanatra csupán, mégis képtelenségnek találta az egészet, s az írott szó egyfajta megfellebbezhetetlenségének, mondhatni mágikus hatalmának tudta be a balsejtelmét – meg persze büntetésnek, amiért megint beleesett a „felnöttek titkaiba”.*

*Végül azért támadt egy ötlete, amitől valósággal fellelkesült: utánanéz, hogy miféle madár is az tulajdonképpen. A szobájában, a természettudományos könyvek között csakhamar talált is egy „Képes madárhatózó”-t, és buzgón nekilátott áttanulmányozni a vaskos kötetet.*

*Legnagyobb meglepetésére azonban a titokzatos madarat nem találta benne. Feltámadtak a balsejtelmek. És még mielőtt végleg becsukta volna a könyvet, hogy visszategye a helyére, megakadt a szeme az első oldalon, a bevezető elé írt ajánlason:*

*„Szeresd a madarakat; hírvivők azok ég és föld között,  
s mindenikben egy halandó lelke él tovább.” (55-56)*

A lélekmadár definícióját pedig a madarat ábrázoló falfestmény alatt találja meg:

*„Íme a lélekmadár, a halhatatlanság, az örökkévalóság szelleme. Egy, és akár végtelen sokszorosa önmagának, egyetlenegy mégis. Az ember szenvedése a tápláléka, és ott terpeszkedik mindenki lelkén, aki szenved. Elpusztul, ha csak egyetlen pillanatra is táplálék nélkül marad, s akkor a világ egy rövid jajkiáltással meghal. Csak álmodban láthatod, ám ha sebet ejt rajtad, valóban kiserken a véred, emlékéül*

*s bizonyosságául annak, hogy az ő birodalmában jártál, kívül az időn, egy másik valóságban, hol ezer esztendő annyi csupán, mint egyetlen nap, s egyetlen nap annyi, mint ezer esztendő.” (160-161)*

A modern regény kapcsán a kritika előszeretettel beszél a kronológia megbomlásáról, és – leegyszerűsítve – a hagyományos regényt az időrendben leírt, míg a modern regényt a kronológia felforgatásával megírt műként jellemzi. A dolog azonban nem ilyen egyszerű. A kronológia tiszteletben tartása nem jelenti azt, hogy a mesélés ideje feltétlenül egybeesik a naptári idővel. Az időbeli viszszakanyarodás már a homéroszi eposzokban is általános: Odüsszeusz múltbeli kalandjait meséli el, s aligha van olyan regény, mely ne alkalmazná a múltba való visszatérést, például szereplői lelkivilágának bemutatására. Ez a visszakanyarodás, a mesélés idejének megszakítása azonban egy, az egész művet egységbe fogó kronológiába épül. Csakhogy még az imént említett megszorítással sem beszélhetünk arról, hogy a hagyományos regényben az író tiszteletben tartja a kronológiát. François Mauriac 1932-ben írt Viperafészek című regényében ugyanazzal a kettős időtartammal ábrázolja a vénember emlékezéseit, mint amit Proustnál látunk, sőt, az a tény, hogy a múlt és a jelen egyforma jelentőséget kap, s a kettő interferenciájából egy új megvilágításban látjuk a történeteket, Mauriac-ot inkább a modern regény elődjévé, mint Proust követőjévé teszi. Valójában Proustnál is két időről van szó: a kronológia idejéről s a megtalált időről. Csakhogy míg Proust számára a jelen megfoghatatlan, csak akkor jutunk el valamihez, amikor már elmúlt, Mauriac-nál a hős mindkét időt egyformán érzékeli.

Nem véletlenül időzők ennyit az idő kérdésénél a modern regényben, s Mauriac és Proust említése sem esetleges. Hisz Agócs Károly legfőbb filozófiai kérdésként az idő problematikáját veti fel, amiről egy egész fejezetben fejti ki nézeteit. A második fejezet, amely az Örökkévalóság változatai címet viseli, valójában az időfelfogás fejtegetése. A lélekmadár időtechnikája könnyen felfedezhető párhuzamokat mutat azzal, amit a Viperafészekről elmondtam. A lélekmadárban az öregember visszaemlékezései, időbeli utazásai ugyanúgy bontják meg a hagyományos kronológiát,

mint Mauriac regénye. De ha a kronológia megbontása nemcsak a modern regény sajátossága, mi különbözteti meg Balzac vagy Shakespeare időábrázolását és mondjuk Virginia Woolfét? Hisz jóllehet Proust helyezte először tudatosan művének középpontjába az időt, a bergsoni „megmért idő” és az általa „durée réelle-nek”, szubjektív időnek irodalmi alkalmazása korántsem prousti találmány. Balzac is alkalmazta már azt az eljárást, amely egy percből örökkévalóságot varázsol, de egészen Shakespeare-ig lehet visszamenni a szubjektív idő kutatásában. Emlékezzünk Júlia szavaira: „Egy percben nékem annyi-annyi nap van”. Az alapvető változás a regény időfelfogása terén akkor következik be, amikor a megmért vagy megmérhető idő helyére a bergsoni szubjektív idő kerül. Mert míg Balzacnál vagy Shakespeare-nél a szubjektív idő, amiről az imént szoltunk, épp az objektívvel szembeállítva, különleges lelkiállapotot, vágyat, rendkívüli pillanatot fejezett ki, Proust nyomán a rendkívüli állapot állandósul, elvesztve ezáltal rendkívüliségét. Így lesz uralkodóvá, általánossá a shakespeare-i különleges perc Virginia Woolf Orlandójában, ahol a hős egyszerűen „ki-lép” a mérhető idő hatása alól, négy évszázadon át mit sem öregszik, mert a szubjektív idő mellett nincs másik, szubjektíve viszont *„Voltak hetek, amelyek egy évszázaddal öregítették, mások viszont legfeljebb ha három kis másodperccel.”* (Szávai Nándor fordítása, Európa kiadó, Bp. 1966, 69).

A lélekmadár időfelfogása innen is meg túl is van Woolf időábrázolásán. Nem uralkodik el benne a szubjektív idő, ám a regény végén egyetlen pillanatba sűríti a főszereplő életének valamennyi mozzanatát. A madarakról szól, amelyek *„Egy álomszerű, színes-zajos forgatagba rebbentek át, ahol az ő életének talán valamennyi története s mozzanata elevenedett meg egyszeriben, mind a maga helyszínén, mégis egyazon a helyen, abban a szűkös térben ott körülötte, megannyi, csupa ismerős szereplővel, egyetlen, bár folyton változó, részleteinek temérdek sokaságában mégis változatlan, mintegy szüntelenül átrendeződő jelenetbe zsúfolva. Ő pedig, a néző egyszersmind főszereplő, ilyenformán újra átélte mindazt, ami egész élete során megtörtént vele, egyszerre látott, hallott és érzett mindent, amit vala-*

*ha is látott, hallott és érzett, s minden ismeretének és tudásának a birtokában volt egyszerre.” (102)*

Valamennyi regény meghatározó elemei a leírások. Míg a hagyományos regényben ezek részei a cselekménynek, a szereplők környezetét hivatottak bemutatni, addig számos modern regényben a leírások elszakadnak a szereplőktől, önálló életet kezdenek élni. Azt szokták mondani, hogy ha egy klasszikus színdarabban feltűnik egy puska, az előbb-utóbb el is sül, addig egy modern darabban pusztán egy kellék, aminek semmi köze a történésekhez.

Számos modern regényben – nevezetesen a francia új regényben – a leírások elburjánzanak a cselekmény és a hős rovására, olyannyira, hogy míg a hagyományos regény olvasásakor akár át is ugorhatjuk a hosszas leírásokat, Alain Robbe-Grillet regényeiben például hamar a mű végére jutunk, ha ezt tesszük.

A lélekmadár ebben is a hagyományos és a modern regény ötvözte. Leírásai olyan pontosak és részletesek, hogy akár Robbe-Grillet regényeibe is beillenének anélkül azonban, hogy öncélúvá válnának. Olvasásukkor sokszor az az érzésünk, mintha egy kamera mozgását követnénk:

*„Egyszerre csak nagy fényesség támadt elől a messzeségben, amerre a vonat tartott: hatalmas villám hálózta be az ég alját kupolaszerűen szétterülő, sűrű erezetével. Egy pillanatra élesen kirajzolódott a láthatár arrafelé, ő pedig egy tornyot vélt észrevenni, mégiscsak, egy magányos torony karcsú árnyát a hevesen vibráló tüzes kupola alatt. Utána azonban hiába meresztette a szemét még egy darabig; ahogy újra egybemosódott a láthatár s az égbolt, a torony is elveszett a szürke messzeségben. Mégis fellélegzett.*

*És valóban, alig észrevehetően ugyan, de kezdett is megváltozni a vidék. Eleinte csupán néhány csenevész zsombék bukkant fel imitt-amott, de aztán a sárgászöld, gyér fű is megjelent újból, mind nagyobb foltokban, elszórtan magas, dús sáncsomókkal tarkítva, majd nádasok tűntek fel és buja, méregzöld bozótosok, ám némelyütt azért meddő homok sárgállott még jókora darabon.*

*A készülő vihar pedig visszavonulni látszott; mintha abban a hatalmas villámlásban ki is adta volna minden haragját az ég. A fenyegetően sötétlő felhőtakaró foszladozni kezdett, és csakhamar megannyi kisebb-nagyobb gomolyaggá bomlott, melyek a széleik felől lassan kezdtek kifehéredni. És elöl a messzeségben máris egy keskeny, sárgás fénynyaláb hullott alá az égből, s ahogy vastagodott, terebélyesedett egyre, úgy bontakozott ki alatta egy falu látképe, fehér háziköivel, közepén pedig a magas, karcsú templomtoronnyal.” (19)*

Másutt hátborzongatóak, helyenként karkai hangulatot teremtenek:

*„Hamarosan elmaradt mögötte a vidám lárma, és már csak a saját lépteinek kopogását hallotta, mely pedig mintha egyre erőteljesebben és bántóbban visszhangzott volna a sorban egymáshoz épült négy-öt-emeletes, komor homlokzatú, kissé elhanyagolt házak között. Hirtelesen rájött, hogy egy lélekkel sem találkozott még, s akkor elbizonytalanodott, különösen, hogy egyik végét sem látta a kanyargós, meglehetősen szűk utcának. Nyomasztó előérzete támadt, és legszívesebben visszafordult volna, de aztán arra gondolt, hogy mégiscsak felfedező sétára indult, így hát bizonyos mértékben virtus dolga is, hogy menjen csak tovább, és hogy ebben a kissé barátságtalan, szegényes utcában is akadhat valami látnivaló, valami érdekesség. Elszántan szaporázta hát meg a lépteit. Nemsokára, egy élesebb forduló után meg is pillantotta az utca végét, egészen közel már. Egy térre nyílt, némiképp kiszélesedve, melynek túloldalán, átellenben éppen, egy feltűnően magas, karcsú templom állt. Mint látnivaló, egyetlen üzlet volt csak az egész utcában, az is a legvégén, majdnem a sarkon: egy madárkereskedés.” (9-10)*

Elbeszélő stílusa a hagyományos, modern, posztmodern sajátos keveréke. Az egyes szám harmadik személyű elbeszélés látszólag megfelel a XIX. századi regény mindentudó elbeszélő módjának, ám attól eltérően inkább az én szubjektuma által lekorlátolt belső történéseket meséli el egyes szám harmadik személyben. Ettől támad az az érzésünk, hogy nem egyedi esettel, hanem bárkivel megtörténhet, egyetemes kérdésekkel szembesíti olvasóját a szerző.

A lélekmadár sokrétű, kristálytishta stílusban megírt, lenyűgöző mű. Mindenkinek csak ajánlani tudom elolvasását.

(Elhangzott a Budapesti Corvinus Egyetem tudományos ülészakán, 2010)



# REGÉNYELMÉLETI KÉRDÉSEK

---

## Narrátor és narratív technika

---

A mai nap előadásai a műelemzés útjai főcím köré fonódnak. A magam részéről a műelemzés egyetlen kérdéskörét, a narratív perspektíva problémáját, s abból is a narrátor mibenléte körüli vitákat kívánom felvázolni.

A nézőpont kérdésének megoldásával nem csupán a művész intuitív vagy tudatos elbeszélő művészetének kulcsát tartjuk a kezünkben, de az írói látásmód, sőt a művész világképének megfejtéséhez is kiindulópontot kapunk.

Ám a „nézőpont” tanulmányozása mindjárt a kiindulásnál problematikus, és ha nem akarunk mindvégig a félreértések zsákutcájában időzni, magát a terminológiát kell tisztáznunk.

„A nézőponttechnika szerint a regényíró valamilyen módon behelyezkedik valamely szereplője gondolataiba, hogy felfedje számunkra a valóságot, amelyet nem egyformán világít meg, hanem perspektívába helyez” – mondja Michel Raymond /Raymond 1966. 299/. Raymond azt a típusú kritikát képviseli, amelyik csupán a szereplők tudatába helyezett nézőpont kérdéseivel foglalkozik, más szóval a „mindentudó” írói magatartás elvetését érti a fogalmon. Ugyanakkor a tágabb értelemben vett nézőponttechnika az írói magatartás tanulmányozása is beletartozik: „Már az elbeszélés művészete megszületésének pillanatában felmerül - tudatosan vagy nem tudatosan - a nézőpont problémája, ame-



lyet a szerző, a narrátor vagy a szöveg elmondója alkalmaz” - írja Bruce Morrisette amerikai kritikus /Morrisette 1961.145/. A továbbiakban a nézőpont fogalmát ez utóbbi, tágabb értelemben használjuk.

Jóllehet az elbeszélés nézőpontjának szisztematikus feldolgozására először S. L. Whitcomb vállalkozik 1905-ben, Henri James már 1884-ben rámutat arra, hogy az írónak szükségszerűen választania kell egy koherens optikát.

A 20. század elejétől főleg Angliában, Németországban és az USA-ban egymást követik a narratív perspektívát érintő elméletek. Ezzel egyidejűleg a legkülönbébb elnevezések látnak napvilágot, amelyek, ha nem is okoznak ezúttal terminológiai zavart, rámutatnak a kutatások egymástól sokszor független, máskor az előző eredményeket befogadó, továbbfejlesztő jellegére. Így születnek a legkülönbébb elnevezések: point of view narratif /P. Lubbock/, Blickpunkt /K. Hamburger/, cadre intentionnel /G. Blin/, Vision avec, par derrière... /J. Pouillon, T. Todorov/ stb.

A különböző nemzetiségű kutatók terminológiái egymásnak ellentmondóak, ami nem kevés zavart és félreértést okoz a kritikusok körében. S az ellentmondások mindjárt a nézőpont „minősítésének” kérdésével kezdődnek. Mert míg a németeknél a szubjektív elbeszélés /subjektive Erzählung/ a szerzői beavatkozással írt művet jelenti, s a szovjet szakirodalom is általában „szubjektív” nézőpontnak nevezi az írói beavatkozást, addig a franciáknál pontosan ellenkezőleg, a „réalisme subjectif” a szereplő nézőpontjába helyezkedő elbeszélést jelenti.

Az Egyesült Államokban Percy Lubbock nevéhez fűződik az első tudományos igényű feldolgozása a kérdésnek. Lubbock a „The Craft of Fiction”-ban /Lubbock 1957/ tipizálást is ad, megkülönböztetve az egyes szám első személyű elbeszélőt /aki csak ritkán esik egybe a narrátorral/, a mindentudó egyes szám harmadik személyű elbeszélőt, aki szereplőinek minden gondolatát ismeri, aki beavatkozik az események menetébe, aki kommentálja a cselekményt, avagy igyekszik „kívül maradni az eseményeken” vagy a „semlegesség” látszatát kelteni. Ezenkívül Lubbock un. „vegyes” nézőpontú elbeszélést is említ, amelyben a szerző az egyik elbeszé-

lő módról a másikra tér át, egy szereplővel meséltet, mindentudását egyetlen szereplőre korlátozza vagy bizonyos szereplőkre, belső monológokat keverhet objektív leírásokkal.

Lubbock lényegében szinte mindegyik mai elmélet csíráját felvillantja munkájában.

A nézőpont természetesen az író által megválasztott perspektíva, így természetesen az író pozíciójával kell legelőször foglalkoznunk, ha a kérdést tanulmányozzuk.

Ha az író szerepéről esik szó az irodalmi művel kapcsolatban, minden kétséget kizáróan az a legelső kérdés, hogy milyen szerzői pozícióból ábrázolja az író az elbeszélés világát. S a leggyakrabban felmerülő fogalom: az írói mindentudás. A mindentudó írói magatartást a kritika általában az egyes szám harmadik személyű elbeszélés azon típusára vonatkoztatja, amelyben mindvégig az író nézőpontja érvényesül, még akkor is, ha időnként a szereplők viszik a szót, még ha az elbeszélést - természetesen - dialógusok, belső monológok szakítják is meg. Az író nem rejtőzik el valamely szereplő mögött, nem is igyekszik kívül maradni az elbeszélésen, közbeavatkozik, kiegészít, kommentál, és főleg mindent a saját személyiségén átszűrve ábrázol.

Számos kritikus szerint az író nem csupán akkor viselkedik mindentudó módon, amikor saját nevében vagy mintegy kívülálló narrátorként mesél, avagy egy mindentudó, harmadik személyben mesélő narrátor szájába adja a gondolatait, hanem akkor is, amikor valamelyik szereplő nézőpontján át láttatja az eseményeket.

Már Percy Lubbock háromféle mindentudó magatartást különböztet meg.

1. Amikor a mindentudó író maga foglalja össze az eseményeket az olvasó számára, mintegy „panorámáját” nyújtva a cselekményeknek, s a szereplők gondolatainak. /Ezt az eljárást ő panorámis módszernek nevezi/.
2. Amikor a szerző jelen a műben, s magukkal az eseményekkel konfrontálja az olvasót, amit színpad, színpadi módszernek nevez.

3. Végül, amikor az író egy ugyancsak mindentudó narrátor vagy egy szereplő tudatába helyezi a nézőpontot. Ezt az eljárást Lubbock dramatikus módszernek nevezi.

Robert Humphrey szerint: „A szerző mindig mindentudó: ez az alapja minden regénytechnikának” /Humphrey 1955/.

Az írói mindentudás fogalmának efféle kitágítása nem csupán a balzaci és joyce-i regényt zsúfolná egyazon kategóriába, de elmosná az írói technikák határait is. Persze még a kevésbé szélsőséges álláspontok is sok problémát vetnek fel, ami arra figyelmeztet, hogy a mindentudó írói magatartás fogalmát pontosítani kell, illetve egy meghatározott eljárásra korlátozni.

A problémák azt bizonyítják, hogy a sokféle mindentudás-koncepció között valamiféle rendet kell tenni, ha a fogalommal élni akarunk, s el akarjuk kerülni a különféle értelmezések buktatóit.

Abban igazat kell adnunk mindazoknak, akik az író részéről egyféle mesterségbeli fogásnak, „taktikának” tekintenek mindenféle regénytechnikai megoldást, így a mindentudás vagy nem mindentudás kérdését is, hogy itt egyfajta választásról van szó az író részéről. Azokkal nem lehet egyetérteni, akik ezt a választást esetlegesnek, tetszőlegesnek, semmi által nem determinálnak tartják, hisz nem véletlenül általános az ún. mindentudó írói magatartás a 19. századi regényben, míg a 20. században a szubjektív nézőpont lesz a domináns perspektíva.

Az sem kétséges, hogy az író végső soron egy bizonyos tekintetben mindig mindent tud művéről, hisz egyébként nem beszélhetnénk alkotásról, ám itt is két dologról van szó, amikor a mindentudás fogalmát használjuk. A mindentudó írói magatartás sohasem arra a tudásra vonatkozik, ami a művet megalkotó írói és e mű alkotó elemei között fennáll, hanem arra, amit a befogadó, vagyis az olvasó kihámozhat a műből annak a világa és az írónak a kapcsolataról. Így tudhatjuk meg, hogy Balzac vagy Tolsztoj egyfajta szintézist teremt, amelyben az író tudása átfogja, mintegy átítatja a regény teljes világát, Proust ugyancsak megkísérel egy ettől eltérő szintézist, azzal az axiómával, hogy a jelen megfoghatatlan, csak a múlt hosszútávú felidézésével kísérelhető meg egyfajta szintézis teremtése, Claude Simon viszont eleve lemond erről a lehetőségről.

Maga az írói mindentudás fogalma erősen megkérdőjelezhető kategória, s pontosan a fentebb említett okok miatt. Mindenesetre valahányszor a fogalom felmerül a kritikában vagy az írók nyilatkozatában, tisztázni kell, miféle „mindentudásról” van szó. Hisz Balzac mindentudását közelíteni lehet a tolsztoji eljáráshoz, ám semmiképpen sem azonos a Gide-nél is sokszor emlegetett mindentudó írói eljárással. Mert míg Balzacnál a szintézis megteremtésének igénye és lehetősége egybeesik, Gide-nél sem az egyik, sem a másik nem motiválja „A pénzhamisítók” regénytechnikájának kiválasztását, sokkal inkább az ironikus szándékhoz kötődik az; az írói beavatkozás egyrészt oly módon történik, hogy szándékosan felfedi, megmutatja a szálakat, amelyekkel a „mindentudó” bábjátékos módjára mozgatja szereplőit, másrészt a „tudás” helyett a kétkedés kíséri a szereplőket útjukon. A „nem is tudom, hol vacsorázott ma este” típusú „mindentudás” nem korlátozza, inkább növeli a szereplők szabadságát.

A másik probléma, amely nem kevés ellentmondást és terminológiai zavart okoz mind az elméleti munkákban, mind az elméletek alkalmazásában, a narrátor problematikája.

A narrátor státusát és az íróval, a szereplőkkel, valamint az olvasóval fennálló kapcsolatát a legkülönbébb megközelítésben tárja fel a nemzetközi kritika.

Henri Bonnet tipológiájának nincsenek szigorú kritériumai, inkább felsorolja az általa lehetségesnek tartott nézőpontokat, határozottan különválasztva az író, a narrátor és a szereplő személyét /Bonnet 1951.91/.

Míg Bonnet elsősorban esztétikai töltést ad elemzéseinek, Jean Pouillonnál nagyobb súllyal esik latba a pszichológiai meggondolás. Sartre által inspirálva Pouillon a nézőpontok kérdésénél a formai-technikai vonatkozásokat másodlagosnak tekinti. Temps et roman című nagyhatású művében /Pouillon 1946.36/ „vision”-nak nevezi azt a kapcsolatot, amely a narrátor és a szereplő között fennáll. Minthogy - bármennyire is meglepőnek tűnik első pillantásra - Pouillon teóriáját némi változtatással T. Todorov is átveszi /Todorov 1967/ azzal a különbséggel, hogy ő a szereplő és a narrátor helyett „sujet de l'énoncé”-t és „sujet de l'énonciation”-t

használ, kettejük elméletét együtt említjük. Jegyezzük meg, hogy egyikük sem beszél külön a mű világához tartozó narrátorról és a művön kívüli íróról, más szóval az író és a narrátor kategóriája náluk nem válik ketté.

A terminológia azonossága ellenére Pouillon és Todorov alapvetően különböznek abban, hogy míg Pouillon pszichologikus állásából következően elítéli, és „hamis” realista regényeknek minősíti a balzaci nézőpontot s a szereplők pszichikumát feltáró eljárást, a vision „au dehors” kategóriát részesíti előnyben, ezáltal a normatív kritika alapvető hibájába esve, addig Todorovnál ennek nyoma sincs.

Henry Markiewicz sokoldalú megközelítéssel állítja fel tipológiáját. A neves lengyel kutató ugyan másfajta érveléssel, de Booth-hoz hasonlóan azt vallja, hogy igen nehezen redukálhatók az írói eljárások néhány alapvető típusra. Ő a tudomány nyelvvel szemben, amely denotál, az irodalmi nyelv konnotatív funkciójára hívja fel a figyelmet, azokra az összefüggésekre, amelyeket nem hagyhatunk figyelmen kívül egy-egy mű elemzésénél.

F. Spielhagen, K. Friedman, P. Lubbock, F. Stanzel, W. C. Booth elméleti munkáiból Markiewicz mintegy szintézisét adja a lehetséges nézőpontoknak, tegyük hozzá, módszeréből fakadóan meglehetősen eklektikus tipológiát állítva fel /Markiewicz 1968/.

Egyes kutatók szerint néhány regényben egyáltalán nincs narrátor. Ezt a nézetet látszik alátámasztani Benveniste teóriája, aki a „Problèmes de linguistique générale”-ban írja: ... már narrátor sincs. Az események úgy sorjáznak, ahogyan a történetben megjelennek. Senki sem beszél itt, az események, úgy tűnik, önmagukat mesélik el” /Benveniste 1966.241/. Mintha a francia új regény egyik kedvenc teorémáját fogalmazná itt meg Benveniste: a regény, amely önmagát meséli el.

A narrátor megléte/nemléte, jelenléte/kívül maradása körüli viták legalább annyira szövevényesek és egymásnak ellentmondások a kritikában, mint maga a nézőpont kérdése. W. Kayser arra a kérdésre, hogy „ki meséli el a regényt?”, Blankenburgot idézi mintegy feleletként, aki csaknem két évszázaddal ezelőtt „világteremtőnek” nevezte a narrátort.

A narrátor problematikája a szemiotikai elemzésnek is egyik kulcskérdése lesz. Wladimir Krysinski átfogó tanulmányában /Krysinski 1981/ Kayserrel vitatkozik, s ugyancsak annak ominózus kijelentését idézi: „Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans”. Krysinski a francia új regényre és másokra hivatkozva az írói nézőpontok tökéletesítésére és a szerző-narrátor különbségének hangsúlyozására hívja fel Kayser figyelmét, majd leszögezi: „Nem a narrátor halálát kell hát kimondani, hanem inkább annak szemiotikai metamorfózisait kell hangsúlyozni...” /Krysinski 1981.13/. Azzal, hogy a szerző és a narrátor különbségét emeli ki, Krysinski semmi újat nem mond Kayserhez képest, akinek erről ugyanez a véleménye.

Abban sem különbözik kettejük nézete, hogy valamiféle narrátort ő maga is elismer. Az alapvető különbség kettejük között /de még inkább a „hagyományos” kritika és a szemiotikai megközelítés között/ az lesz, hogy Kayser elismerve és maga is hangsúlyozva „a regény önmagát meséli el” elvét, a narrátort - Krysinskivel ellentétben - redukálja „jel”-re.

A szemiotikusok a narrátort az elbeszélés legfőbb retorikai elemének tartják. A narrátor szabályozza a narratív performanciát, teljesíti be a dispositiot és elocutiot. A narrátor a strukturalista elemzések szerint mintegy a struktúra csomópontját képezi, s a formális elemzések kulcskérdése lesz. De maga a strukturalista-szemiotikai kritika is két táborra szakad, legalábbis abban a véleményben, hogy a szerző és a narrátor szembenálló fogalmak vagy elválaszthatatlanok.

A narrátor szemiotikai státusát többek között Krysinski fogalmazza meg: „A narrátor fogalma elválaszthatatlan az elbeszélés megalkotásától... A narrátorra vonatkozó kritikának abból kell kiindulnia, hogy narrátor az: a/ aki beszél, aki önmagát adja szubjektumként, aki saját magán át egy más valamit akar megmutatni, b/ aki elrejtőzik hasonmásai mögött, s úgy tesz, mintha személyiség, egy vagy több hang lenne, c/ aki a nyelven innen és azon túl hallgat, míg a nyelv beszél helyette.” /Krysinski 1981.131./

A szemiotikai indíttatású narratológiai kutatások szerintem egyik legproblematisabb és egyfajta zsákutcába torkolló fejezete az író és a narrátor viszonyának megoldatlansága.

Krysinski nem zárja ki a lehetőségét sem annak, hogy a szerző és a narrátor azonos legyen, sem annak, hogy különbözzenek egymástól, ám mindvégig szemiotikai kategóriákban gondolkodik. A szerző-narrátor kapcsolatát komplex viszonyoknak tekinti, amely az egybeesés, azonosság, ellentét, szimpátia, ellenszenv, irónia stb. dialektikus feszültségpárok révén jön létre, a szemiotikai jelekből, amit a szerző szervez egységgé, s amit a narrátor vagy narrátorok valósítanak meg.

Azt az ellentmondást, ami a között feszül, hogy egyrészt elismeri, hogy az irodalmi mű elemzésekor számolni kell az író személyiségével, ugyanakkor ezt a valóságos személyt csupán a szövegben szereplő narrátorokhoz és szereplőkhöz hasonlóan szemiotikai jelekre kívánja redukálni, Krysinski Michel Foucault-ra hivatkozva kísérli meg feloldani: „A szerző - mondja Foucault - természetesen nem úgy értendő, mint a beszélő egyén, aki elmondott vagy leírt egy szöveget, hanem szerző, a beszéd /discours/ csoportosításának /groupement/ elve, mint jelentéseik egysége és eredete, mint koherenciájuk központja. /Krysinski 1981.118/.

Gérard Genette is felveti a kritikának azt az általános „hibáját”, hogy összekeveri a szerzőt és a narrátort. Genette abból a kategorikus kijelentésből indul ki, hogy amennyiben az én szerepel, a szereplő mindig azonos a narrátorral, s minden olyan esetben, ahol a személyes névmás az „ő”, a narrátor nem esik egybe az illető szereplővel /Genette 1933.71–72/. Genette hangsúlyozza, hogy nem szabad azonosítani az író és a narrátort, s másokkal ellentétben kategorikusan kizárja a lehetőségét is annak, hogy a szerző és a narrátor egybeessenek.

Arra a kérdésre, hogy a mű valóságos írója és a narrátor, illetve a szereplők között milyen viszony van, illetve hogyan kutassuk ezen összefüggéseket, Genette nem tér ki, de a szemiotikai vizsgálatok módszeréből fakadóan ezt nem is tekinti feladatának. Ellenkezőleg, azt hangsúlyozza, hogy mindenfajta életrajzi vonatkozás felesleges, és semmit sem mond a műről, amit magából az alkotásból

meg nem tudhatunk. Az immanens kritika alapállását fogalmazza meg Genette Proust művével kapcsolatosan: „... az Eltűnt időn kívülálló bármilyen dokumentum, nevezetesen egy jó Proust életrajz, ha lenne is ilyen, nem tudná megvilágítani sem az eseményeket, sem az elbeszélést, mivel egyik is, másik is fiktív, s nem arról Proustról, hanem regényének feltételezett hősről, narrátoráról szól” /Genette 1972.73/.

Roland Barthes ugyancsak egyértelműen kizárja egyrészt a szerző és a narrátor azonosságának, másrészt a biográfiai kutatások és a szemiotikai módszerek összeegyeztethetőségének lehetőségét: „... számunkra a narrátor és a szereplő lényegét tekintve, papírfigura /être de papier/, egy elbeszélés szerzője /materiális szerzője/ semmiképpen nem tévesztendő össze ennek az elbeszélésnek a narrátorával, a narrátor jelei az elbeszélés immanens hovatartozói, következőképpen tökéletesen megközelíthetőek egy szemiológiai elemzéssel...” /Barthes 1977.40/.

S pontosan ebben látom a szemiotikai módszerre való korlátozás legfőbb buktatóját a műelemzésben.

Mert jószerével bizonyítható, hogy a strukturalista-szemiotikai elemzések nem csupán gazdagították a műelemzés tárházát, de a hagyományos kritika korlátainak ledöntésében is nagy szerepet játszanak, ám mint minden iskola, amely abszolutizálni kívánja módszereit, és kizárolagosságot vindikál magának, az immanens kritika is ártalmas akkor, amikor nem ismerve el korlátait, tagadja más módszerek létjogosultságát, s olyan területekre is kiterjeszti vélt kompetenciáját, amelyeken bizonyíthatóan inoperatív, vagy egy uralkodó divattá válva elavultnak, avíttnek minősít minden olyan kísérletet, hagyományt, amely akárcsak integrálni is kívánná módszerét egy nagyobb összefüggéseket kereső koncepcióban.

## Irodalom

Barthes, Roland. 1977. *Poétique du récit*. Paris, Seuil.

Benveniste, Emile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*.

Paris, Gallimard.

Bonnet, Henri. 1951. *Roman et Poésie Essai sur l'Esthétique des Genres*. Paris, Nizet.



- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris, Seuil.
- Genette, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- Humphrey, Robert. 1955. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Los Angeles, Berkley.
- Krysinski, Wladimir. 1981. *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*. La Haye–Paris–New York, Mouton.
- Lubbock, Percy. 1957. *The Creft of Fiction*. New York, The Viking Press.
- Markiewicz, Henryk. 1968. *Az irodalomtudomány fő kérdései*. Budapest, Gondolat.
- Morrisette, Bruce. 1961. *De Stendhal à Robbe-Grillet. Modalités du „Point de vue”*. In: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises. XIII<sup>e</sup> Congrès de l'Association, 25 juillet 1961*.
- Pouillon, Jean. 1946. *Temps et roman*. Paris, Gallimard.
- Raymond, Michel. 1966. *Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris, Corti.
- Todorov, Tzvetan. 1967. *Littérature et signification*. Paris, Larousse.

(Nyelvpedagógiai Írások, 1987. )

---

## Hős, név, névmás: A személyiség elhalványulása a hagyományos regénytől az új regényig

---

A címben szereplő fogalmak, a személyiség és a név sorsát az irodalomkritika, sőt maguk az írók is sokszor egyazon folyamatként írják le, más szóval, számukra a személyiség eltűnésével a név varázsa is szertefoszlik. Elég itt utalni Alain Robbe-Grillet fejtegetéseire, aki a hagyományos és a modern regény szereplői között az alábbi különbséget teszi: míg az előző »jellem«, »saját – ha lehet, kettős névvel: családi és utónévvel rendelkezik», ezzel szemben »egyetlen nagy mai regény sem felel meg a kritika ezen normáinak». »Hány olvasó emlékszik *Az undor* vagy a *Közöny* mesélőjének nevére?» – teszi hozzá az író.<sup>1</sup> Itt előjáróban el kell oszlatni egy alapvető tévedést: a »jellem» vagy »személyiség» eltűnése nem azonos a név narratológiai funkciójának megszűntével.

A *Közöny* főszereplőjének nevére nem csupán emlékszik az olvasó, de Camus naplójából magának a beszédes névnek rendkívüli jelentőségét is ismerjük. Arról pedig, hogy miként és miért lett a *Közöny* előzményének (A *boldog halál*) Mersot-jából Meursault, egész sor tanulmány szól.<sup>2</sup>

A név szerepe kétségkívül mély átalakuláson megy át a hagyományos regénytől napjainkig. Legalábbis abban a vonulatban, amelynek ívét Balzactól Proust-on át a francia *új regényig* rajzolhatjuk

meg. Mégsem a név, hanem a személyiség eltűnésének folyamatáról van szó, s a név, sőt a névmás – bár megváltozott szerepben – továbbra is az egyik legizgalmasabb narratológiai kérdés marad.

Az alábbi tanulmány a személyiség elhalványulásának folyamatát vizsgálja hát, a hagyományos regénytől a modern regényen át a francia új regényig. Ezen az íven kísérem meg felvázolni a személyiség sorsát a „hőstől” a „szereplőn” át a szereplő eltűnéséig. Ennek függvényében vizsgálom a név narratológiai funkciójának megváltozását.

Ugyanakkor, amikor a változások történelmi, filozófiai, társadalmi háttere jól körvonalazható, a francia új regény megszületésével szinte egyidőben kialakult új kritika nemcsak nem vesz tudomást a regény műfajának megkérdőjelezését elősegítő történelmi, társadalmi mozgásokról, de az új regény előzményeit is úgy vizsgálja, mintha a regény a kezdetektől napjainkig az új kritika által megfogalmazott princípiumok szerint épülne.

Éppen ezért nem lesz érdektelen számba venni a regényhős metamorfózisán kívül az új kritika szereplőkonceptióját is, annál inkább, mivel a kritikának nem kevés a szerepe magának a regény műfajának átalakulásában.

Jóllehet, a szemiotikai szereplőfelfogást alátámasztandó, Roland Barthes vagy Philippe Hamon egészen Arisztotelészig megy vissza, hogy bizonyítsa: a szereplő teljesen alárendelt szerepet játszik a cselekménnyel szemben, maga Arisztotelész ennek ellenkezőjét látszik állítani *Poétikájában*: „A jellemeknél is – akárcsak a cselekményszövegsben – mindig törekedni kell a szükségszerűsége vagy valószínűsége, úgy hogy az, amit egy bizonyos ember egy bizonyos módon mond vagy cselekszik, szükségszerű vagy valószínű legyen, s egyik dolog a másik után szükségszerűen vagy valószínűen következzen. Világos tehát, hogy a cselekmény megoldásának is magának a jellemzésből kell következnie...”<sup>3</sup>

Mind a külsőlegességekkel meghatározott jellem, mind az annak következetessége iránti elvárás, mind a cselekménynek és a jellemnek fenti összefüggése átöröklődik a XIX. századi regénybe. Egyrészt a műfaji keretek (pl. a népi komédia), másrészt a normákra épülő etika következtében egészen a lélektani regény meg-

jelenéséig a szereplő lényegében könnyen azonosítható lesz. A ravasz szolga, a csaló orvos a *commedia dell'arte* tipikus alakjai ruhájuk, maszkjuk, hanglejtésük alapján nemcsak felismerhetők, de a néző már megjelenésük előtt tudja, milyen magatartási formát várhat tőlük, s a színészek játékát a figurához való asszimilálódási képesség alapján ítéli meg.

A normától még a felvilágosodásbeli karakter is csak annyiban térhet el, amennyiben nem hágja át az adott típus kereteit. A klasszicista komédiáktól a felvilágosodásbeli bohózatokig maguk a beszélő nevek elegendőek az alak jellemzésére. Csokonai *Az özvegy* Karnyónéban Lipitlottytól Kuruzsig él ezzel a jellemzési móddal. De még a klasszicista racionalista etikától eltérő romantikusoknál sem akadály a „teljes” személyiség ábrázolására való törekvés, azért, hogy az olvasó azonnal felismerje, kivel áll szemben, és mit várhat a továbbiakban a romantikus hőstől.

A hagyományos regény Balzac által fémjelzett „hús-vér” alakjainak meghatározott és pontosan leírható történelmi-társadalmi háttere, sőt küldetése van. A feltörekvő, majd győztes polgárság magabiztosságának tükrői, cselekvő személyiségek, hasznos vagy káros tetteikkel egyfajta társadalmi rend előmozdítói vagy fékezői. A balzaci hős koherens személyiség, minden tettét magyarázni tudjuk alapvető jellemvonásaiból, társadalmi helyzetéből, ambíciójából.

Ám ezt a fajta hősfelfogást már Stendhal megkérdőjelezi. A maga valóságában és társadalmi meghatározottságában ábrázolt szereplőt Stendhalnál felváltja a szubjektív nézőpontból ábrázolt hős és a hős nézőpontjából bemutatott világ képe. De bármennyire is különbözzenek Stendhal hősei a balzaci világ szereplőitől, sorsukban ugyanúgy összefonódnak a külső világ törvényszerűségeivel, tetteik logikusan következnek helyzetükből.

Az egyén és a társadalom szoros egymásrautaltságát Stendhal még csupán megkérdőjelezi, Flaubert viszont egyenesen elveti. A *Bovaryné* a társadalmi rend és a személyiség logikai egymásrautaltságának tagadása. Míg Stendhal azzal jelzi kételyeit, hogy az egyén belső élete más szinten helyezkedik el, mint az a társadalmi

struktúrában elfoglalt helye szerint megilletné, Flaubert-nél a különbség alapvető.

Amit azonban Flaubert mintegy felfedezett, s ami regényének újdonsága, vagyis az egyén kiszabadulási lehetősége a társadalmi determináltság alól, vagy mondjuk inkább úgy, hogy annak illúziója, csupán az első világháború utáni irodalom tükrében válik nyilvánvalóvá. Azt is mondhatnánk, hogy Proust teljesíti ki azt a személyiség-koncepciót, amelynek lehetőségét Flaubert megteremtette. Proust legalább annyit merített – egyrészt szándékosan, másrészt azért, mert e tanok „a kor levegőjében voltak” – a pszichológia legújabb eredményeiből, mint a kortárs filozófiából, művészetből vagy az irodalmi elődök műveiből. Bergson tanainak hatása Proust művészetére közismert. Kevésbé közhelyszerű Proust és Théodule Ribot kapcsolata, akinek műveit az író valószínűleg ismerte, s akinek alábbi megállapításai egybecsengenek a prousti személyiségkoncepció számos elemével: „... a személyiség-kutatás egyik lényeges új eredménye annak kimutatása, hogy a személyiség egysége csupán egy ideál, és anélkül, hogy felbomlana vagy az örületbe hullana, a személyiség tele lehet kibékíthetetlen ellentmondásokkal...”<sup>4</sup>. A nagy elődök közül pontosan Stendhal introspektív vizsgálataira hívja fel Proust a figyelmet, amikor megjegyzi, hogy a Vörös és fekete írója a cselekmény során lépten-nyomon jelzi azokat a finom lelki rezdüléseket, amelyek révén a regény „motívum-regénnyé” válik.

Ami Stendhalnál eseti, Dosztojevszkijnél szisztematikus lesz. Az érzelmek, váratlan tettek vulkanikus kitörése újfajta jellemábrázolást, újfajta személyiségkoncepciót, következésképpen új esztétikai magatartást takar. Az író már nem bábjátékos módjára mozgatja figuráit, ahol a zsinórok egy meghatározott jellem koordinátái. A szereplők mintegy kicsúsznak az író hatalma alól, önálló életet élnek. Szereplőinek erre az autonómiájára utal Proust is André Gide-hez írt levelében: „Szereplőim rossz irányban fejlődnek, kénytelen vagyok követni őket azon az úton, amelyre hibáik és rossz hajlamaik vezetnek.”<sup>5</sup>

Anélkül, hogy itt mód nyílna annak fejtegetésére, mennyiben lesz valamennyi elődjétől különböző Proust személyiségkoncepci-

ója, annyit jegyezzünk meg, hogy az a lukácsi megfogalmazás, ami érvényes lehet a XIX. századi regényre, s amely szerint az epikus hős az epikus világ lenyomata, aki sorsában hordozza a világ természetrajzát<sup>6</sup>, Proust regényére vonatkoztatva már nem állja meg a helyét. A modern regény pedig teljesen szétfeszíti ezt a meghatározást, csakúgy, mint a normatív kritikának azokat az elvárásait, amiket többek között Arnold Bennette fogalmaz meg: „A jó regény alapjául a jellemalkotás szolgál és semmi egyéb... Számít a stílus, számít a cselekmény, számít a látásmód eredetisége. De semmi ezek közül közlőről sem számít annyira, mint a jellemek meggyőző volta. Ha a jellemek valódiak, akkor a regénynek van esélye, ha nem azok, a feledés lesz osztályrésze”.<sup>7</sup>

Ennek és az ehhez hasonló elvárásoknak már Dosztojevszkij sem felel meg. Ortega y Gasset 1924-ben felfigyel Dosztojevszkijnél arra, hogy csupán látszólag ad klasszikus jellemrajzot: „Felettébb érdekes meglesni Dosztojevszkijt, miként bánik el ravaszul olvasóival. Aki nem figyel alaposan, azt hiszi, hogy alakjai mindegyikét definiálja, meghatározza. Valóban, ha új személyt mutat be, csaknem mindig rövid életrajzi beszámolóval kezd, úgy, hogy az az érzésünk, hogy máris kimerítő felvilágosítást szereztünk tulajdonságairól és képességeiről. Alighogy valóságosan akcióba lép azonban, akarom mondani: beszél és cselekszik, észrevesszük, hogy hamis nyomon járunk. Az illető nem úgy viselkedik, mint azt az állítólagos meghatározás megkívánja.”<sup>8</sup>

Mihail Bahtyin a dosztojevszkiji regénynek ezt a vonását szélesebb összefüggésben is feltárja: „A hős Dosztojevszkij számára nem a valóság meghatározott, szilárd, társadalmilag és egyénileg tipikus jelensége, nem is egyértelmű és objektív vonásokból összeálló konkrét arc, melynek részletei összességükben választ adhatnak arra a kérdésre, hogy „kicsoda az illető”. Dosztojevszkij a hős mindig úgy érdekli, mint a világnak és önmagának sajátos szemléleti módja, az ember meghatározott értelmezési és értékelési pozíciója, amelyből önmagát és a környező világot megítéli. Dosztojevszkij számára sosem az a fontos, hogy mi hőse a világban, hanem elsősorban az, hogy milyen a világ hősében, és milyen a hős

önmaga szemében.”<sup>9</sup> Bahtyin Dosztojevszkij szereplőit mintegy a modern regény „hősmoddelljeiként” kezeli.

Való igaz, hogy Dosztojevszkijt már „gogoli” korszakában sem a kishivatalnok, hanem annak tudata érdekli.

Az 1920-as – 30-as években szinte divat a regény kríziséről beszélni. Ortega y Gasset abban látja a regény válságát, hogy gyakorlatilag lehetetlen új motívumokat találni, s az írók már nem tudják kielégíteni az olvasók mindig újabbra vágyó igényeit.

François Mauriac ugyancsak válságosnak ítéli meg a regény helyzetét, Gabriel Marcel pedig ugyanezt a krízist a személyiség fogalma krízisének egyik aspektusaként kezeli. Alapvetően azonban a társadalom válságáról van szó, ha nem is mondja ki ezt így Mauriac, amikor arról beszél, hogy a kor sok fiatalt „elfordít azoktól az értékektől, amelyekben már nem hisz”<sup>10</sup>.

Maga Mauriac még hisz abban, amiben sok kortársa már nem: hogy emberi drámák, konfliktusok továbbra is elegendő élménynyagot adnak ahhoz, hogy az író hús-vér alakokat teremtsen.<sup>11</sup>

Két évtizeddel később Nathalie Sarraute már nemcsak az író, de az olvasó bizalmatlanságát, gyanakvását is konstatálja a hagyományos szereplők, típusok iránt: „...nem csupán az író nem hisz szereplőiben, de maga az olvasó sem képes bennük hinni” – írja beszédes című könyvében, *A gyanakvás korszakában*.<sup>12</sup> Sarraute konkrét példákkal támasztja alá iménti feltevését: „... a regényhős napjainkban már csak árnyéka önmagának. Az író csöppet sem szívesen ajándékozza meg azzal, aminek következtében oly könnyen rögzíthető: fizikai külsővel, mozdulatokkal, cselekedetekkel, benyomásokkal, rég ismert, sokat tanulmányozott, szokványos érzelmekkel – amelyeknek segítségével oly olcsón sikerülne az életszerűség látszatával felruházni és az olvasó számára kényelmesen megragadhatóvá tennie. Még a név is, amellyel mindenképp el kell ékteleznie, kellemetlen feladat a regényíró részére. Gide nem ad családnevet hőseinek, mert az azzal a kockázattal járna, hogy egy csapásra olyan világba telepítené őket – még hozzá igen határozottan –, amely túlságosan hasonlít az olvasó világához, s inkább ritka keresztneveket használ. Kafka csak kezdőbetűvel jelzi hősét, önnön nevének kezdőbetűjével. ...Faulkner...*A hang és a téboly* című re-

gényében ugyanazt a keresztnévet adja két különböző szereplőnek. Ez a keresztnév, melyet Faulkner úgy kapkod ide-oda az olvasó ingerült tekintete előtt, mint kutya orra előtt a cukrot, arra kényszeríti az olvasót, hogy folyton résen álljon.”<sup>13</sup> Míg Sarraute pusztán az olvasó figyelmének lekötését hangsúlyozza Faulkner névadásában, Michel Butor sokkal mélyebb okokat fedez fel, s – ami meglepőnek tűnhet az új regény egyik teoretikus írójának tollából – egyáltalán nem a formális okokat kutatja. Faulkner – mondja Butor – csak ugyanazon a családon belül ad két szereplőnek azonos nevet, s ez a kommunikációt, a családi kapcsolatokat hivatott szolgálni.<sup>14</sup> Valóban, *A hang és téboly*ban az apa és fia (Jason), az anya és lánya (Caddy), valamint a nagybácsi és unokahúga (!) (Quintin) szerepelnek azonos néven. Faulkner példája arra is figyelmeztet, hogy a névadás problematikáját esetenként kell megvizsgálni, s minden hamis általánosítástól óvakodni kell. De pontosításra szorul Sarraute-nak Gide-dal kapcsolatos megjegyzése is. Veszélyes dolog ugyanis egybemosni a névadásra vagy a jellemábrázolásra vonatkozó megállapításokat a gide-i regényre vonatkozóan. Míg ugyanis a főszereplőknek elsősorban a hangjukat halljuk, anélkül, hogy konkrétabb jellemzést kapnánk róluk, a mellékszereplők leírása akár Balzac regényébe is beillene. Erről az író maga is vall *A pénzhamisítók naplójában*: „A legfontosabb szereplőket nem kell túlságosan premier planba helyezni – vagy legalábbis nem túl gyorsan –, hanem épp ellenkezőleg, okosabb a háttérben hagyni, vártni őket. Nem leírni hőseimet, hanem kényszeríteni az olvasót, hogy elképzelje magának őket, a statisztákat viszont, ellenkező módszerrel, pontosan leírni és erősen kiemelni, premier planba helyezni, hogy annál jobban distanciáljam a többieket”.<sup>15</sup> Különös, de a hagyományos regényhez szokott olvasó számára legalábbis szokatlan jellemábrázolási koncepcióval állunk itt szemben. A kérdés még érdekesebbé válik, s megmutatja azt a tendenciát is, amely más-más utakon, de egybehangzóan a modern regény személyiségkoncepciója felé mutat, ha egybevetjük e tekintetben Gide, Proust valamint Sartre fő- és mellékszereplőinek ábrázolását. Mindhárom írónál megfigyelhető az a paradox jelenség, hogy míg a mellékszereplők szinte aprólékos rea-



lizmussal kerülnek bemutatásra, a főhősök lényegében mindenfajta külső jellemzést nélkülöznek. Proustnál a két típusú szereplő a szerzőnek azon filozófiai és esztétikai koncepcióján alapul, hogy a főszereplők egyrészt az idő romboló hatása, másrészt a szubjektum lelkiállapot változásai miatt állandó és gyökeres változásokon mennek át – ideértve a narrátort is –, míg a mellékszereplőket nem érintik e változások. Gide esetében elsősorban morális indítékokból kerülnek elkülönítésre a fő- és a mellékszereplők. Így alakul ki a „crustracés” (rákfélék) és a „subtils” (dörzsöltek) kategóriája. Sartre jellemábrázoló módszere igen közel áll Gide-éhez, még abban is, hogy kialakult jelleme csak a felnőttek világának van, a polgároknak, akik elfogadják az establishment szabályait, akik a hagyományok, a konvenciók rabjai. Ezek a „salauds” (gazemberek) kategóriáját alkotják, (Gide-nél a rákfélék), míg a gide-i „dörzsöltek” világának a „tricheurs” (csalók) csoportja felel meg, akik az „acte gratuit” vonzásában élnek, fellázadnak minden konvenció ellen.

Gide modernségére a kritika csupán az új regény megjelenése óta figyelt fel. Ez a tény még nagyobb hangsúlyt ad Sőtér István rendkívül pontos és finom meglátásának, amellyel már 1944-ben megjósolta Gide későbbi hatását: „Az angol irodalom különösen sokat köszönhet a roman pur elméletének, s ha a regénynek ez a fajtája nem valósult is meg mindeddig, még Gide oeuvre-jében sem, maga a terv, a gondolat ösztökélően hathat tovább, amíg testet ölt valamikor – és leginkább valószínű, hogy a francia irodalomban fog testet ölteni.”<sup>16</sup>

Mind a kritika, mind az új regény elméletíróinak névsorából ki marad André Malraux neve, valahányszor a személyiség eltűnésének folyamatát boncolgatják. Pedig a malraux-i művek személyiségkoncepciójának elemzése során szükségszerűen arra a következtetésre jutunk, hogy Malraux személyiségábrázolását mintegy összekötő kapocsként kell tekintenünk Gide és Proust, valamint Sartre és Camus között, megmutatva azt az ívet, amely egyrészt a gide-i és prousti regény által különböző módon, de „megcsonkított” személyiség további „amputációjával” áthajlik a személyiség nélküli regényvilágba, másrészt az egzisztencialista regény megje-

lenése előtt megteremti az abszurd hős prefiguránsait. S ha kétségünk támadna afelől, hogy Malraux tudatában van hőseinek személytelenségét illetően, elegendő elolvasnunk az írónak Gaëtan Picon tanulmányához fűzött széljegyzeteit: „Nem hiszem, hogy a regényírónak szereplőket kellene alkotnia;...Úgy vélem, hogy nagyon sok regény- és drámaíró számára a dráma teremti a hőst, nem pedig a hős a drámát...”<sup>17</sup>

A hős eltűnése nem a név eltűnésével jár, hanem a név szerepének megváltozásával.

A Faulkneri örökség, a névazonosság és -felcserélhetőség az új regényben általánosul. A jellem, a jellemzés hiányát, feleslegességét hangsúlyozó névcserék; azonos nevek, a csupán egy kezdőbetűvel jelzett szereplők sora végtelen az új regényben. Butor *Degrés* című regényében két tanulót is Farge-nak neveznek, holott nem is rokonok. Ugyanitt egy tanár és egy tanuló neve egyaránt Hutter. Ez akár egy hagyományos regényben sem lenne kizárt, ám Butornál az azonos nevek a regényszerkezet pillérei lesznek, ami más módon ugyan, mint a többi új regényben, de ugyancsak a személyiség felbomlásának stádiumát jelzik. Robert Pinget *Inquisitoire*-jában két Gustave és két Raoul szerepel, anélkül, hogy tudnánk, mikor melyikről van szó. Claude Simon A *Le Palace* című regényében a mesélő nem emlékszik annak nevére, akiről éppen beszél: Martinez, Alvarez, Sanchez, Gonzalez, Gomez, Alonso?

Robbe-Grillet A *Les gomme*-ban két Dupont-t szerepeltet, a *La Plage* című novella három szereplője egyforma. A *La Jalousie*-ban a lány hol Violetta, hol Jacqueline, míg a tengerész egyszer Pierre Robin, másszor Jean. A *La maison des rendez-vous* két szolgálólánya teljesen egyforma, ezenkívül „lehet, hogy mindkettőt Kimnek hívják”. Másutt a névhasználat teszi bizonytalaná a szereplők azonosítását: Lauren, Lorraine, Laureen; Johnson, Jonestone; Georges Marchat, Georges Marchant, Georges Marchand. A *Pour une révolution à New Yorkban* maga a narrátor is a legkülönbözőbb nevekké jelenik meg. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a kezdetben JR, majd hol Joan Robeson vagy Robertson, hol ismét JR néven szereplő lány egyszer ír, máskor puerto ricoi néger. A hasonlóság, az egymással való felcse-

rélhetőség nem elég. A szereplők még álarcot is viselnek, ami végképp lehetetlenné teszi azonosításukat.

Az új regény lesz a hős eltűnésének par excellence színhelye, ahol a hősből felcserélhető nevű és személyazonosságú szereplő, majd „il” vagy semmi sem marad, ami jellegzetes, ami jelentőséggel bírna, s a Heideggernek tulajdonított „ittlét” illusztrálásáig jut el.

A hagyományos regény cselekvő hősét az új regényben a paszszív szemtanú váltja fel, amelynek par excellence megtestesítője Mathias, a házaló óraárus Robbe-Grillet *Le Voyeur* című regényében. A dolog pikantériáját csak fokozza, hogy valójában azt sem tudjuk igazán, ki a „kérjeső”. Mert ha nem az ifjú Marek a gyilkos, hanem Mathias – ez a regényben nem derül ki –, akkor megcserélődnek a szerepek. S pontosan a szereplőknek ez a felcserélhetősége lesz az új regény egyik „újdonsága”, ami persze nem előzmények nélkül való.

Ugyancsak a szem regisztráló szerepére csökkenti Claude Simon is hőseinek tevékenységét. Montès betegesen passzív (*Le Vent*). Nemcsak Stendhal cselekvő hőseitől áll távol, de a *Közöny* Meursault-jának moralizáló lázadása is hiányzik belőle, sőt Roquentin csömör-érzése is idegen tőle. Louise semmit sem tesz, hogy sorsán változtasson (*L'Herbe*). Bár sorsában, rosszul sikerült házasságában Bovaryné rokona – még szeretője is van a csalódott asszonynak –, hiányzik belőle annak többre és jobbra vágása. Egyáltalán, hiányzik belőle mindenféle ambíció.

Sarraute szereplői csak kémlelik egymás cselekedeteit, „gyanakozanak”, de semmit sem tesznek. Dosztojevszkij és Proust hősei is csupán mint „lelkiállapot hordozói” érdeklik az írónt. „Mindig egy lélektani mozzanattól indulok ki; sohasem egy szereplőből. Ezek a helyzetek, mozzanatok, tropizmusok érdekelnek, s nagyon meglep, amikor valamely szereplőm jellemvonásáról beszél nekem valaki”.<sup>18</sup>

1946-ban, tehát jóval az új regény megjelenése előtt a *Portrait d'un Inconnu*-vel Sarraute „ellenregényt” ír, mint arra Sartre rámutat a műhöz írt előszavában. Valóban, ha csupán a szereplőkre szűkítjük is vizsgálódásainkat, azt kell látnunk, hogy jóllehet Sarraute szereplőinek egymást marcangoló egymás mellett élé-

se emlékeztet akár Mauriac regényeinek atmoszférájára is, az apa mérhetetlen zsugorisága láttán egy anti-Goriot apó képzeje tűnhet fel, a párhuzam ennél tovább nem megy. Sarraute regényében minden jellemvonás csak külsőség, a lényeg az indulatok mélyén lappangó „tropizmusok”, azaz a többiek cselekedeteinek hatása és az egyén reagálása e hatásokra. Sarraute regényeiben kétféle szereplő van (nem két típus), a gyengék és az erősek. S a kétfajta szereplőt a „gyanakvás” köti egymáshoz. A gyengék igyekeznek kifürkészni az erősek gondolatait, míg az erőseknek azért van szükségük a gyengékre, hogy azokkal szeszélyes játékokat folytathassanak. A gyengék fizikailag is azok és védelemre szorulók. A *Martereau* narrátora képtelen megállni a saját lábán, nagynénje szárnyai alatt él. A *Le Planetarium* Alain nevű figurája anya nélkül felnőtt árva. Valamennyi gyenge szereplő közös jellemzője az akaratgyengeség, a befolyásolhatóság, ám mindez nem az elesettség bemutatása vagy akár a szánalomkeltés szándékát jelzi Sarraute-nál. A szereplők fizikai és idegrendszeri gyengesége csupán alapul szolgál az állandó bizonytalanság, a szubjektívitás atmoszférájának megteremtéséhez. A szereplők ítélete másokról, de önmagukról is állandóan változik, ezáltal mintegy megkérdőjelezve a „személyiség”, a „jellem” létezését is.

Butor szürke hivatalnoka kívül áll saját elhatározásának megváltoztatásán is (*La Modification*). Jean Cayrol lázári hőse a „mások szerelmét éli”, Jean Thibautou Ouverture-jében pedig egyetlen szereplő van név és személyazonosság nélkül.

Beckett nyomorékjai (színdarabjaiban éppúgy, mint regényeiben) már az ember pusztulását példázzák. A *Fin de partie* négy szereplője közül kettő (a szülők) egy szemetesládából replikázó nyomorék, míg a „főhős” felállni, nevelt fia s egyben szolgája pedig leülni nem tud. A *Malone meurt*-ben egy haldokló szavait halljuk, az *Innommable*-ban pedig már teljesen személytelen szereplő beszél szüntelenül és végetérhetetlenül. Míg Beckett előrevetíti a hős halálát, Philippe Sollers – más módon ugyan – meg is valósítja azt: *Drame* című írásában már nincs egyetlen szereplő sem.

A mutatóvagy szemmel láthatólag teljes sikerrel járt. Miután az író-mutatóvagyos elővárásolta a regény feneketlen cilinderéből a

személyiség szinte számbavehetetlen és ezer színű sokaságát, az utolsó sovány nyulacskát, a személyes névmásra zsugorodott szereplőt is eltünteti igencsak megcsappant közönsége szeme láttára.

Ennek a mutatványnak bűvészinai maguk a kritikusok. A szemiotikai elemzéseknek nem kis szerepük van abban, hogy 1971-től nyilvánvalóvá váljon: az új regény immár nem spontán és elszigetelt egyéni törekvéseket fedő elnevezés, hanem tudatos, elméleti megalapozást igénylő mozgalom. A kritika szerepére mi sem utal jobban, mint az a tény, hogy a „nouveau nouveau roman” elnevezésű csoportosulás vezéralakja immár nem Alain Robbe-Grillet, hanem a teoretikus-író Jean Ricardou, akinek elméleti munkássága egyértelműen az új regény formalizálása irányában hatott.

Ugyanakkor a kritika nem várta meg a hatvanas éveket, hogy formai szempontok alapján osztályozza a szereplőket.

F. M. Forster már 1927-ben megalkot egy tipizálást, amely több ponton mutat egyezéseket Propp 1928-ban megjelent mesemorphológiájával – jóllehet a két szerző egymástól teljesen függetlenül dolgozott, s indíttatásuk is különböző volt. Ezekre a munkákra hivatkozik és támaszkodik a szemiotikai tipizálások túlnyomó többsége. Forster kétféle regényalakot különböztet meg az *Aspects of the Novel*<sup>19</sup> című könyvében: „lapos” személyiségnek nevezi az egyszerű, típusként kezelhető szereplőket. Ezekről azt mondja, hogy csupán egyfajta kapcsolatunk van velük, ám nem ismerjük meg őket sokszempontú elemzés alapján. Ezzel szemben a „kerek” személyiségek különböző aspektusokból bemutatott, komplex egyéniségek.

Forster elméletéhez közelálló módon, a szemiotikusok néhány kategóriára szűkítik a szereplők típusait.

Tzvetan Todorov Propphoz hasonlóan redukálja a szereplőtípusokat kapcsolat teremtő, relációhordozó kategóriákra mint „vágy”, „kommunikáció”, „részvétel” fogalmak közötti kapcsolatokra. Hozzáteszi ugyan, hogy a fenti distinkciókat már A. J. Greimas megfogalmazta, elismeri, hogy e kategóriák túl általánosak, és az emberi kapcsolatokat aligha lehet e háromra szűkíteni. Ám fenntartja állítását, hogy minden elbeszélésben néhány alapvető kapcsolatra épül a mű struktúrája. Todorov idézi Sklovszkijt, aki sze-

rinte megalkotta azt a szabályt, amely képet ad az emberi kapcsolatokról. Puskin Anyeginje és más művek alapján Sklovszkij a következő törvényszerűséget vázolja fel: „Ha „A” szereti „B”-t, „B” nem szereti „A”-t. Amikor „B” kezdi szeretni „A”-t, „A” már nem szereti „B”-t.”<sup>20</sup> Ami pedig magát a szereplő fogalmát illeti, azt Todorov az alábbiak szerint határozza meg:

„1. A szereplő a narratív mondat alanya. 2. szereplőnek lehet nevezni az elbeszélés során az alanyhoz rendelt attribútumok egészét.”<sup>21</sup> Roland Barthes egészen az ókori retorikáig megy vissza, hogy elméletének forrásvidékét feltárja, s arra hivatkozik, hogy az arisztotelészi poétikában a szereplő fogalma másodlagos, teljesen alárendelt szerepet játszik a cselekménnyel szemben. (Ennek cáfolatát már láttuk a cikk elején). Tovább menve, Vossiusnál és valamennyi klasszikus elméletírónál ugyanezt a koncepciót látja megvalósulni. Ám „a későbbiekben” – mondja Barthes – az addig csupán egy névként jelölt szereplő pszichológiai tartalommal telítődik, egyéniséggé, személyiséggé válik, s maga alá rendeli a cselekményt.<sup>22</sup> Nos, Barthes ezt a „pszichologizáló” korszakot úgy, ahogy van, zárójelbe kívánja tenni, s megfogalmazza a strukturalista-szemiotika szereplőkonceptióját: „Megjelenése óta, a strukturalista elemzés viszolyog a szereplőnek mintegy lényegként (essence) való kezelésétől, még ha csupán osztályozás miatt történik is az”. A továbbiakban Todorov, Tomasevszkij, valamint Propp munkáira hivatkozik, nevezetesen ez utóbbinak közismert tipológiájára, amely aszerint osztályozza a mese szereplőit, hogy milyen cselekedetek hordozói: mágikus tárgyak adományozói, segítők, gonoszak stb. Végül Barthes összegzi Brémond, Todorov, Greimas és mások törekvéseit a tipizálásra vonatkozóan, amelyek két pontban foglalhatók össze:

1. A strukturalisták a szereplőt nem mint „élőt” (être), hanem mint „résztvevőt” (participant) fogják fel.
2. A szereplőt a cselekményben való részvételük alapján tipizálják. A cselekvési szférák szerintük kisszámúak és tipikusak, így osztályozhatók. A cselekvéssel jelölt szereplő kíván, kommunikál, harcol stb.<sup>23</sup>

Philippe Hamon magát a szereplő mint élő személy meghatározást is elveti. Pontosan Roland Barthes-ra hivatkozik, aki a *L'Empire des Signes*-ben kimutatja, hogy a japánok már nyelvükben is megkülönböztetik az élő és élettelen, a fiktív személyre ez utóbbi megjelölést használva. Hamon szerint a szereplő kategóriája a poétika egyik legelhanyagoltabb területeinek egyike. Mindenféle lélektani elemzésen alapuló személyiségkonceptiót elvet, csakúgy, mint a hősök modelljeinek, az írói életrajznak szerepét a szereplők tipizálása során. Elméletének megvalósítását Zola *Les Rougon-Macquart* szereplőin mutatja be 1983-ban megjelent vasikos tanulmányában.<sup>24</sup> Greimas, akinek számára a szereplők csupán „lexémák”, amelyeket a szintaxikai kapcsolatok rendeznek, hat aktásra szűkíti ezek lehetőségeit.<sup>25</sup> A. S. Avalle pedig a név, a másikhoz való viszony, a jellem és a funkció, a cselekmény szerint variálható szimbólumokként kezeli a szereplőket.<sup>26</sup> A szemiotikai elemzések a szereplőket egyértelműen a jelek közé sorolják. Míg Roland Barthes szembeállítja a hagyományos kritika „személyiség”-fogalmával és mint „a nyelvészeti jelek egyik komponensét” tünteti fel, Gérard Genette még azt is megkérdőjelezi, hogy magának a nyelvtani személynek bármiféle jelentősége lenne a mű kompozíciója szempontjából: „...számomra minden elbeszélés – explicit módon vagy nem – „egyes szám első személyben” íródott, mivel a narrátor bármikor az említett személyes névmással jelölheti magát”. Sőt, Genette ennél is tovább megy, s azt állítja, hogy az író mintegy a hangulata szerint választhatja meg, hogy egyes szám első személyben vagy harmadik személyben meséljen: „...az író, úgy képzem, egyik napon egyik elbeszélését első személyben, máskor egy másikat harmadik személyben kívánja megírni, minden ok nélkül, csak úgy, a változatosság kedvéért... miért írnak egyesek fekete, mások kék tintával?”<sup>27</sup>

Nem lenne itt helyénvaló sommás ítéletet mondani a szemiotikai szereplőkonceptió helyénvalóságáról vagy tarthatatlanságáról. Annyit mindenesetre különösebb kockázat nélkül el lehet mondani, hogy a formalista megközelítések szinkron leírási módszere elsősorban a „formalizált regény (új regény, nouveau nouveau roman) esetben bizonyulnak operatívnak. Ugyanakkor a személyi-

ség elhalványulásának folyamatát csupán a diakrón vizsgálódások segítségével lehet elvégezni.

Végezetül még annyit, hogy a személyiség sorsa korántsem egy lineáris folyamat, amely a „teljes” személyiségtől a „szereplőn” át a név- és személyazonosság nélküli személytelen figuráig vezet a kezdetektől napjainkig. A névazonosságnak, a felcserélhető neveknek, a név helyébe lépő névmásnak pedig ugyanúgy megvan a narratológiai funkciója, mint teszem azt a beszélő neveknek.

A fentiekben a személyiség változásainak csupán egyetlen fonálát követtem. S úgy tűnik, ez a fonál a nyolcvanas évekre elszakad vagy a végére jutunk, és ismét az előtérbe kerülnek az új regény mellett is tovább élő alkotások, amelyek Thibaudet szavaival élve az embernek a világban elfoglalt helyéről szólnak az emberhez. Tegyük még hozzá azokat, amelyek Dosztojevszkij óta a világnak az emberben elfoglalt helyét s a személyiségek önmaguk szemében betöltött szerepét boncolgatják.

## Jegyzetek

1. VÖ. ROBBE-GRILLET, ALAIN: Pour un nouveau roman. Paris, Gallimard 1964. 32 – 33.
2. VÖ. BRÉE, GERMAINE: Camus. New Brunswick, Rutgers University Press 1959. VIALLANEIX, PAUL: Cahiers Albert Camus. 1. Albert Camus: La mort heureuse. Paris, Gallimard 1971.  
STORZER, GERALD H.: „La genèse du héros de l’Etranger”. The French Review vol. XXXVII. No 5. April 1964. 542-553.
3. ARISZTOTELÉSZ: Poétika. Ford. Sarkadi János. Budapest, Magyar Helikon 1963. 39-40.
4. RIBOT, THÉODULE: La psychologie des sentiments. Paris, Félix Alcan 1922. 386.
5. Lettre à André Gide. In: Correspondances III. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb. Paris, Plon 1977. 40.
6. Ez a megfogalmazás lényegét tekintve alig tér el az ugyancsak Hegelből is merítő Alain felfogásától a XIX. századi regényt illetően. VÖ. ALAIN: Système des beaux arts. Paris, 1920. 370.
7. VÖ. WOOLF, VIRGINIA: A pille halála. Budapest, Európa Kiadó 1980. 491.
8. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: Korunk feladata. Budapest, ABC Könyvkiadó RT 1944. 124- 125.
9. BAHTYIN, MIHAIL: A szó esztétikája. Budapest, Gondolat Kiadó 1976. 83.
10. VÖ. MAURIAC, FRANÇOIS: Le roman. L’Artisan du livre. 1928. 12.



11. Vö. uo. – A Le romancier et ses personnages c. tanulmányában pedig ezt írja MAURIAC: „A művészetek között a regény az első, mégpedig témájánál fogva. S ez az ember.” (Paris, R. A. Corrée 1933. 122.)
12. L’Ere du soupçon. Gallimard 1956. 71.
13. Uo. 17.
14. BUTOR, MICHEL: Répertoire. Editions de Minuit 1960. I. 252.
15. GIDE, ANDRÉ: A pénzhamisítók naplója. Ford. Réz Pál. Budapest, Európa Kiadó 1981. 416.
16. SÓTÉR ISTVÁN: Betegség és klasszicizmus (André Gide). In: S. I.: Világtájak. Esszék és jegyzetek. Budapest, Szépirodalmi Kiadó 1957. 166.
17. PICON, GAËTAN: Malraux par lui-même. Paris, Seuil 1965. 39.
18. Les Nouvelles Littéraires. 1955. juin 25.
19. FORSTER, E. M.: Aspects of the Novel. London, 1927.
20. TODOROV, TZVETAN: Littérature et signification. Paris, Larousse 1971. 66.
21. VÖ. DUCROT, OSVALD – TODOROV, TZVETAN: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris, Editions du Seuil 1972. 283. – Todorov felfogása a szereplőkről még világosabban megfogalmazódik a Les catégories du récit című tanulmányában, ahol Tomasevskijt idézi: „A szereplő egyáltalán nem szükséges a történethez. A történet mint motívumok rendszere nem igényli a szereplőt és annak tulajdonságait.” Majd a szereplőknek mint a kapcsolatokra szűkített jeleknek funkciójáról szól: „... minden szereplőt a többi szereplőhöz fűződő kapcsolata határozza meg”. In: Communication. No 8. 1966. 132-133.
22. Vö. BARTHES, ROLAND: Introduction à l’analyse structurale des récits. In: Poétique du récit. Paris, Editions du Seuil 1977. 33.
23. Vö. Uo. 35.
24. VÖ. HAMON, PHILIPPE: Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d’Emile Zola. Genève, Droz 1983.
25. A hat aktáns: Sujet, Objet, Destinateur, Destinataire, Opposant, Adjuvant. Vö. DUCROT, O. – TODOROV, T: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. 289.
26. Vö. HAMON, PHILIPPE: Le personnel du roman. 17/19 lábjegyzet.
27. GENETTE, GÉRARD: Nouveau discours du récit. Paris, Éditions du Seuil 1983. 77.

(Helikon, 1992/3-4)

---

## A belső monológ keletkezésének és történetének néhány problémája

---

Jóllehet megannyi tanulmány és még több írói-kritikusi nyilatkozat foglalkozik a belső monológgal, mibenléte mind a mai napig nem tisztázódott egyértelműen. Így továbbra is a legszélsőségesebb magyarázatok születnek, s a legkülönbözőbb írói eljárásokat sorolják a belső monológ címszáva alá.

A jelen tanulmány nem vállalkozhat a belső monológ érvényes és megcáfolhatatlan definíciójára, következésképpen arra sem, hogy kijelölje azt az írói technikát, amely egyedül méritené ki a meghatározásban foglaltakat. Ehelyett problémák, kérdések felvetését tűzzük ki célul a belső monológ történetének és irodalmának felvázolásával, olyan későbbi kutatási célokat körvonalazva, amelyek megoldása közelebb vinne ennek a bonyolult és összefüggéseiben az egész úgynevezett modern irodalmat érintő jelenségnek megértéséhez, amit az egyes kutatók és nyelvek még megnevezésében is igen eltérően fognak fel.

### A definíció problematikája

A belső monológ körüli egyet nem értés mindjárt a definícióval kezdődik. Szinte azt lehetne mondani, hogy ahány nyilatkozat, annyi-

féle meghatározás született a belső monológrol. Ezek a definíciók nagyjából mégis két álláspont köré csoportosíthatók, legalábbis kiindulópontjukat tekintve.

Az egyik vélemény szerint a *belső monológ* és az úgynevezett *tudatfolyam* (ez utóbbi elsősorban az angolszász kritika terminológiája: *stream of consciousness*) szinonimák lennének. Ugyanakkor a pszichoanalízisre és a nyelvészeti kutatásokra támaszkodó kritikusok közül többen határozott különbséget tesznek e két fogalom között.

Míg az angol kritika általában a *stream of consciousness* kifejezést használja, de nevezi *unspoken* vagy *silent monologue*-nak is, ugyanarra a jelenségre a franciák *monologue intérieur* mondanak. A németek az *erlebte Rede* kifejezéssel élnek, míg az oroszban a francia fogalom szó szerinti megfelelőjével találkozunk legtöbbször. Hozzá kell tenni, hogy a német kritika is használja a *stream of consciousness* pontos megfelelőjét. A magyar nyelv *belső monológ* jelölése az orosz, ill. a francia elnevezésnek felel meg.

Leon Edel határozott különbséget tesz James Joyce *Ulysses*-ben a belső monológ és a tudatfolyam között.<sup>1</sup> Steinberg is azon a véleményen van, hogy a belső monológ nem azonosítható a tudatfolyammal. Szerinte az előző egy „olyan irodalmi eljárás, amely képes visszaadni egy személy önmagának szóló, ki nem mondott szóáradatát”, azaz szavakba öntött gondolatokról van szó, mint az *Ulysses*-ben Molly monológjánál. Ezzel szemben a tudatfolyam lelki folyamatok még szavakba nem öntött stádiumában történő ábrázolására szolgál. Steinberg szerint Joyce ugyanabban a regényben, az *Ulysses*-ben egyaránt használja a belső monológ és a tudatfolyam technikáját. Míg az előzőre Molly monológja példa, az utóbbit a *Próteusz* és *A laisztrügónok* című fejezetekben alkalmazza.

A belső monológ és a tudatfolyam fogalmának szétválasztása, illetve egybemosása lesz az alapja a véget nem érő vitáknak és a belső monológ előzményei, eredete, funkciója körül kavargó nézeteltéréseknek.

A belső monológ körülhatárolása Joyce *Ulysses*-ének megjelenése után válik elkerülhetetlenné. Az 1922-ben megjelent mű a kommentárok, definíciók lavináját indítja el. A harmincas években

szinte valamennyi francia irodalmi folyóirat foglalkozik a belső monológgal. A *La Nouvelle Revue Française*-tól a *La Revue des Deux Mondes*-ig szélsőséges kritikákat jelentetnek meg. Alig túlzott Jean Giraudoux, amikor 1924-ben a *Juliette au pays des hommes*-ban a belső monológ használatának elburjánzásán gúnyolódva kijelenti: „Párizst nem a halál gondolata foglalkoztatja, hanem sokkal inkább a belső monológ.” Sőt, Philippe Soupault szerint Anglia és az Egyesült Államok irodalmi atmoszféráját is teljesen megváltoztatta a belső monológ. Edouard Dujardin pedig, aki idézi Soupault 1929-ből való nyilatkozatát, hozzáteszi, hogy nem csupán az angolszász irodalom, de az egész világirodalom atmoszférája megváltozott.<sup>2</sup>

Amiért pedig a francia kritika egyszeriben a belső monológ felé fordul, abban nem kis szerepe van az *Ulysses* francia nyelvű, 1925-ben napvilágot látott fordítása előszavának, amelyben a neves író és kritikus, Valéry Larbaud Joyce szavait idézi, aki elismeri, hogy a belső monológ használatát Edouard Dujardin *Les Lauriers sont coupés* (A babérokat learatták) című regényéből merítette, amit 1903-ban vásárolt meg.

Mielőtt Dujardin könyvének hatását és magának a belső monológnak dujardini használatát megvizsgálnánk, idézzünk néhány definíciót az említett folyóiratok korabeli cikkeiből. Valamennyi meghatározásból egyértelműen kitűnik, hogy a belső monológot a joyce-i műre alapozva egyaránt használják a később elváló két fogalom, a belső monológ és a tudatfolyam meghatározására, s ebben nincs is semmi meglepő. 1923-ban ezt írja André Chaumeix a *Le Gaulois* december 29-i számában: a belső monológ „az érzékenységek valamennyi formájának minden vonatkozású folyamatos tolmácsolása, legyen az szívfájdalom, főfájás, elveszett csomagok miatti aggódás, egy táj felett érzett gyönyör, valamely emlék ébresztette kellemetlen érzés”. 1929-ben Pierre Lièvre ezt írja: „A belső monológ nem teszi lehetővé a tények közlését, ezzel szemben a születő gondolat megformálásának pillanatát ragadja meg az illető szereplő fejében.” Pierre Exideuil így vélekedik a *Revue Nouvelle* 1929 július–augusztusi számában a belső monológrol: „... a még át nem szűrt, tisztázatlan gondolat, nyers állapotában”. Ugyanez év áprilisában a *Nouvelle Revue Française* ha-

sábjain Stuart Gilbert, Joyce francia nyelvű tolmácsolója és mindmáig az egyik legkitűnőbb Joyce-tanulmány szerzője így határozza meg a belső monológot: „pontos, illetve csaknem fényképszerű reprodukálása a gondolatoknak, ahogyan azok a gondolkodó egyén tudatában formát öltenek”.

Tagadhatatlan tény, hogy az *Ulysses* ötletadója Edouard Dujardin 1887-ben írt szimbolista regénye, *A babérokat learatták* volt. Ötletadót mondtunk és nem forrást, mivel az *Ulysses* nem csupán eredetiségében, hatásában, irodalomtörténeti jelentőségében szárnyalta túl az azóta jószerével elfelejtett művecskét, de azt is meg kell mindjárt mondanunk, hogy míg Dujardin könyve elejétől végéig belső monológban íródott, addig az *Ulysses*ben a belső monológ csak egy – jóllehet a legjelentősebb, legforradalmibb és a legtöbb vitát kiváltó – regénytechnikai eljárás. Ezenkívül az is vitatott, hogy Joyce csakugyan annyira el lett volna ragadtatva Dujardin könyvétől, mint azt Valéry Larbaud állítja. Mindenesetre ellenkező vélekedések is napvilágot láttak. R. W. Seaver szerint Mary Column úgy véli, hogy Joyce nem mondta komolyan, hogy Dujardinnek tulajdonítja a belső monológot mint találmányt, és Y. Tindall is hasonlóan vélekedik.<sup>5</sup>

Bárhogy legyen is a dolog, tény az, hogy Dujardin regénye irodalomtörténeti dokumentummá lett, s a belső monológ forrásként emlegetik. Ezt az eredetiséget azután maga Dujardin is ápolja, s igyekszik minden olyan elképzelést elhárítani, amely kétségbe vonná művének újdonságát, „sohanemvolt” jellegét.

De hogyan jutott el az 1861-ben született szimbolista költő a belső monológ felfedezéséig? Dujardin – akárcsak Joyce – a művészet kedvéért mond le eredeti szándékáról, hogy pap legyen. Művészi hajlama az irodalmon kívül zenei rajongásban is megnyilvánul, s ez a vonása is Joyce-szal rokonítja. Pályája kezdetén – ismét egy közös vonás az *Ulysses* szerzőjével – zenei ihletésű verseket ír, s csatlakozik a század utolsó évtizedeinek többi ifjú költőjéhez, akik a költészetet „a belső élet kifejezéséként” fogták fel, egyszerre lázadva a romantika és a parnasszizmus ellen. A költészetet mintegy felszabadítani kívánták a racionalizmus alól, s lényegét a tudatalattiban keresték. Ez a felismerés vezeti el Dujardint a költészet, a tudatalatti és a zene regénybeli transzponálásához. Ő

maga írja *A babérokról*, hogy a wagneri eljárások regénybeli megvalósításának nagyra törő ambíciójával íródott.

A mű fogadtatása minden előzetes várakozáson aluli. Először a *Revue Indépendante*-ban jelenik meg 1887 augusztusában, majd kötetben 1888 márciusában ugyanannak a folyóiratnak a könyvesboltjában. A csaknem teljes sikertelenség ellenére a *Mercur de France* ismét kiadja a könyvet 1897-ben, majd az *Ulysses* megjelenése után Albert Messein is. Az ismételt kiadások sem járnak nagyobb sikerrel. Mallarmé (Dujardin intim barátja), Courteline és Valéry Larbaud kivételével alig figyel fel valaki is a könyvre. A néhány megjelent kritika is igen tartózkodó, ha nem negatív. Edmond Jaloux a *Nouvelles Littéraires* 1925. január 17-i számában ezt írja: „*A babérok*ban jószerével semmi sem történik.” Valóban, a néhány óra alatt játszódó cselekmény nem sokkal több, mint hogy egy szerelmes fiatalember több alkalommal pénzt ad egy lánynak. A főhős tudatába helyezkedő író mindvégig belső monológban meséli el a történetet.

A mű tagadhatatlan újdonsága a belső monológ szisztematikus alkalmazása. Dujardin viszont a belső monológ „feltalálói” jogát akarja kisajátítani, amikor az 1931-ben írt és már idézett kis könyvében minden olyan kísérletet elutasít, amely *A babérok*at megelőző művekben a belső monológ használatát véli felfedezni. Pedig számtalan az ilyen jellegű munka, illetve megnyilatkozás. Említett művében Dujardin az 1919–20-as éveket, az *Ulysses* genezisét jelöli meg a belső monológ megjelenési dátumaként. Joyce-nál magánál is hangsúlyozza, hogy sem az 1907-ben megjelent *Chamber music* (*Kamarazene*), sem az 1914-ben íródott *Dubliners* (*Dublini emberek*) nem árulkodik a belső monológról, s csak az 1916-ban napvilágot látott *The Portrait of the Artist as a Young Man* (*Ifjúkori önarckép*) tartalmaz néhány sornyi belső monológot.

Magának a belső monológ elnevezésnek eredetét is igyekszik Dujardin saját művének megjelenéséhez közelíteni. A belső monológról írt tanulmányában megemlíti, hogy Valéry Larbaud Paul Bourget-nek tulajdonítja az elnevezés első használatát az 1893-ban megjelent *Cosmopolis* című regényében. Valóban, Bourget említett regényében egy már Stendhalnál is fellelhető típusú monológ után a főhős megjegyzi: „Ez a kis *belső monológ* nem sokban különbö-

zött attól, amit hasonló körülmények között bármelyik ifjú elmondhatna, aki olyan lány iránt érdeklődik, akinek anyja helytelen viselkedést tanúsít.”<sup>6</sup> Dujardin szerint azonban „a mai értelemben vett” elnevezés Valéry Larbaud-nak köszönhető. Hogy Dujardin mit ért „mai értelmén”, az kitűnik további fejtegetéseiből. Egyértelműen a saját eljárását, illetve a joyce-i tudatfolyamot illeti e névvel, s elhatárolja a belső monológot mindattól, amit előttük ugyanezzel a névvel jelöltek mások.

Milyen alapon utasítja el Dujardin a joyce-i eljárás előtti belső monológot? Mindenekelőtt lássuk, hogyan fogalmazza meg ő maga a belső monológ kritériumait. A belső monológ – mondja – mindenekelőtt monológ. Másodsorban hallgatóság nélküli beszéd. Meghatározása pedig így szól: „A költészetben a belső monológ egy ki nem mondott, hallgatóság nélküli beszéd (discours), amely révén egy személy a legintimebb, a nem tudatoshoz legközelebb álló gondolatát fejezi ki bármiféle logikus elrendezés nélkül, azaz születése pillanatában, egyszerű mondatokkal, minimális szintaxissal, a »közvetlenség« (tout-venant) benyomását keltve.”<sup>7</sup>

Ami Joyce monológjait megkülönbözteti akár Dosztojevszkij, akár Browning belső monológjaitól, Dujardin szerint pontosan a logikus elrendezés hiánya lesz. Ennek alapján utasítja el Gide *A Vatikán pincéi* című regényében Lafcadio monológjait, Tolsztoj *Anna Kareninájának* Charles du Bos által 1924-ben és 1930-ban elemzett részleteit, amelyekkel a kritikus azt kívánta bizonyítani, hogy Dujardin távolról sem tekinthető a belső monológ „feltalálójának”.<sup>8</sup>

## A belső monológ fogadtatása

A belső monológ megítélésében legalább annyira eltérnek a vélemények, mint a definíció terén. Az elragadott dicsérettől a porba sújtó elmarasztalásig igen széles skálán mozog a kritika.

Kevéssel *A babérokat learatták* megjelenése után, 1888. április 8-án Mallarmé igen nagy elismeréssel ír a szerzőhöz intézett levelében a műről, kiemelve annak újító jellegét, dicsérve a megoldást,

amely felé valamennyi kortárs író törekszik, s a belső monológot „a torkon ragadott pillanatnak” nevezi.<sup>9</sup>

Louis Gillet a *Revue des Deux Mondes* 1925. augusztus 25-i számában az *Ulysses* megjelenését üdvözli hasonlóan lelkes szavakkal, s elsősorban ugyancsak a születő (se faisant) gondolat megragadását dicséri a már meglevő (faite) helyett.

Több azonban az elmarasztaló kritika, mint a dicséret. René Lalou az *Histoire de la littérature contemporaine*-ben egyszerűen olvashatatlannak minősíti Dujardin könyvét. Az *Ulysses*ről pedig ugyanaz a Louis Gillet, aki 1925-ben lelkesen köszönti Joyce művét, négy évvel később, a *La Revue des Deux Mondes* 1929. szeptember 1-i számában „hiú ábrándnak” tartja a vállalkozást, mivel – mint írja – „olyan nyelv, amelyik képes lenne leírni azt, ami nyelven kívüli, nem létezik”.

Ez a bírálat lényegében megfogalmazza a belső monológ ellen leggyakrabban felhozott kifogást. C. S. Lewis is azt vallja, hogy „minden olyan kísérlet, amelyik a tudatfolyam leírására törekszik, eleve bukásra ítélt, mivel megállítja a mozgásban levőt”.<sup>10</sup> Ugyanezt a gondolatot fogalmazza meg Daniel Rops is a *Correspondant* 1932. január 25-i számában. Miután elismeri, hogy a belső monológ gazdagítja az irodalmi kifejezés lehetőségeit, hogy a költészetnek nyit teret a regényben, s hogy a születő gondolatot éri tetten, a belső monológ legfőbb korlátját abban látja, hogy a tudatunkban lejátszódó parányi mozzanatok papírra vetve elkerülhetetlenül torzítást szenvednek. Hasonlóképpen közelíti meg a kérdést Auguste Bailly a *Candide* 1929. május 23-i számában, amikor ezeket írja: „az elemzés lelki életünkről esetleges és részben hamis képet ad”, s magyarázatul hozzáfűzi: „Az a kényszerűség, hogy a szerzőnek a belső monológot mondatokba kell foglalnia, úgy kell ábrázolnia, mint valami egyenes vonalú dolgot”, azért torzít, mert a valóság egészen más: „Nem egy, hanem egyszerre több síkon gondolkodunk.”

De ennél szélsőséesebb és súlyosabb vádak is érik a belső monológot. André Billy a *l'Oeuvre* 1929. június 29-i számában így minősíti: „A belső monológnak azon kívül, hogy a leglaposabb és legolcsóbb fogás, még az a hátránya is megvan, hogy a legfárasztóbb.” Wyndhan Lewis odáig megy el, hogy kijelenti: a belső monológ



csak egy „alsóbbrendű szellem” (Joyce!) terméke lehet, akit egyszerű mesterembernek tart. Bloom pedig szerint abnormálisan bőbeszédű.<sup>11</sup> Még Virginia Woolf is, aki előbb újszerűnek tartja Joyce művét, „emlékezetes katasztrófának”, „ijesztő bukásnak” titulálja az *Ulysses*t.<sup>12</sup>

A belső monológ használata ma is foglalkoztatja az írókat és kritikusokat, s bár a szenvedélyek, amelyek a friss élmény hatására öszszecsaptak, ma már korántsem olyan hőfokúak, mint a harmincas években, a probléma ugyanaz: meg lehet-e fogalmazni a nyelv eszközeivel azt, amit maga a tudat nem fogalmaz meg? Így teszi fel a kérdést a francia új regény egyik legismertebb szerzője, Michel Butor, s ugyanúgy tagadó választ ad a kérdésre, mint elődei harminc évvel ezelőtt. Anélkül, hogy elvetné a belső monológ használatának létjogosultságát az irodalmi nyelvben, Butor megjegyzi, hogy a belső monológ tisztázatlanul hagyja magát a nyelvet (langage): „Az egyes szám első személyű elbeszélésben a mesélő azt mondja el, amit önmagáról tud és csakis azt. A belső monológban ez még inkább leszűkül, mivel csupán azt tudja elmesélni, amit az adott pillanatban tud. Ennélfogva egy zárt tudattal állunk szemben.”<sup>13</sup>

A fenti kérdésfelvetés új kérdőjeleket szül: hol vannak a belső monológ használatának határai, hogyan lehet megfogalmazni a megformálatlan gondolatot úgy, hogy az olvasó torzítás nélkül, minden felesleges magyarázat nélkül, de még követhető módon nyerjen bepillantást a szereplő legbensőbb énjébe?

Mindez csak az egyes művek tüzetes elemzésével deríthető ki, s ezen a téren is tág lehetőségek nyílnak új kutatásokra.

## **A belső monológ filozófiai – pszichológiai előzményei**

Edouard Dujardin művét közvetlenül megelőzően, az 1880-as években a filozófiát Marx materializmusa, Auguste Comte pozitivizmusa, Mill szcientista determinizmusa, Taine pszichológiai determinizmusa, Schopenhauer pesszimizmusa, valamint Darwin tanai határozzák meg.

A determinizmust támadó William James és Henri Bergson lesznek azok, akik a taine-i pozitivista „tudatállapot”-tal (état de conscience) szemben mobilitásról (flux, flot), kifejezhetetléről, zavaros állapotról beszélnek. Alapvető forrásnak William James 1888-ban kiadott *The stream of consciousness* (A tudatfolyam) és Henri Bergson ugyanez évben megjelenő *Les Données immédiates de la conscience* (Idő és szabadság) című művét tekinthetjük, ám a fenti dátumot megelőzően James már publikálja ide vonatkozó megállapításait a *Mind* 1884. januári számában (*On Some Omissions of Introspective Psychology*). Freud és Jung ezt követően jut el a tudatalatti boncolásához James és Bergson nyomán. A későbbi irodalomra, mint ismeretes, a legnagyobb hatással Freud 1900-ban megjelent *Traumdeutung* (Álomfejtés) című munkája lesz, amelynek irodalmi vonatkozásai jóval túlmutatnak a belső monológ problematikáján, s amelyről Egri Péter részletes és kimerítő elemzést ad.<sup>14</sup>

Joyce, Faulkner, Thomas Mann, Proust kimutathatóan ismerték és beépítették műveikbe Freud tanait.<sup>15</sup> Míg azonban az első három szerzőnél mindez szoros összefüggésben áll a belső monológ technikájával, a prousti emlékezés más jellegű. Jóllehet a William James által megfogalmazott elveken alapszik, mindmáig tisztázatlan kérdés, hogy *Az eltűnt idő nyomában* tekinthető-e belső monológnak avagy sem.

Bár mindkét vélekedésnek vannak hívei, a múlt idő használata és az írói kontroll szerepe miatt a kritika inkább afelé hajlik, hogy a prousti művet ne sorolja a belső monológ technikájával megírt regények közé. Míg Robert Kemp szerint „Proust műve tele van belső monológgal”<sup>16</sup>, s Georges Jean *Az eltűnt időt* „egy hatalmas belső monológnak” tekinti,<sup>17</sup> Daniel Rops pontosan ennek ellenkezőjét állítja, mivel Proust mindig megmutatja a mechanizmust, ahogyan a gondolatok kapcsolódnak, ez pedig szerinte a belső monológ ellentéte.<sup>18</sup> R. Seaver pedig abban látja a belső monológ lehetőségét Proustnál, hogy az író „igazi életünket” a múlt pillanataiban keresi, míg a belső monológ, csak a jelent tükrözheti.<sup>19</sup> Ugyanezen a véleményen van Robert Humprey is.<sup>20</sup> Michel Zérafra egy harmadik álláspontot képvisel, amennyiben Proust műveiben indirekt belső monológnak minősíti az írói módszert.<sup>21</sup>

## A belső monológ színházi előzményei

Idézett könyvében Melvin Friedman egészen Szókratészig és Platónig megy vissza, amikor a belső monológot mint az ember önmagával folytatott beszélgetését definiálja.<sup>22</sup> Kiemeli azonban, hogy az irodalomban ez csak sokkal később jelentkezik.

A legtöbb kritikus azonban a színházi monológot emlegeti, amikor a belső monológ eredetéről esik szó. Példaként pedig leginkább a *Hamlet* kerül szóba. Bár egyesek egyenesen a színházi monológ regénybeli átvitelének tartják a belső monológot,<sup>23</sup> a kritika többnyire hangsúlyozza a különbséget, amely a színházi monológot elválasztja a belső monológtól.

A görög komédiában a monológ arra szolgál, hogy a félrevo-nult személy aparté formájában közölje gondolatait a közönséggel. Ennek a fajta monológnak tökéletesítését Terentiusnak tulajdonítják. A görög tragédiában viszont a kórus állandó jelenléte még csaknem teljesen kizárta a monológot. A szereplők gondolatait a dialógusok közvetítik a kórus és a szereplő között. Ez a Jó és a Rossz egyfajta harca, illetve ennek tükrözése. Ahogyan a kórus szerepe csökken, úgy jelenik meg a monológ. Szophoklész és Euripidész néhány művében már igazi monológot találunk. Az *Elektrá*ban Elektra színre lépésekor a hősnő monológja azonban azonnal dialógusba megy át, amint megjelenik a kórus.

Ismét más típusú színházi monológgal állunk szemben a csaknem valamennyi római tragédiában és komédiában megtalálható prológusban, amelyek úgyszintén a belső monológ távoli előzményeinek tekinthetők. Plautus vagy Seneca művei ilyen típusú monológgal nyitnak.

A modern színház monológjai igen közel állnak a belső monológhoz. Schiller *Tell Vilmos*ában, amikor Tell Vilmos elhatározza, hogy megöli Gesslert, a helytartót, feleségére, gyerekeire gondol, arra az életre, amit azelőtt éltek, míg Gessler meg nem jelent, s arra, hogy nem térhet ki a zsarnok megbüntetésé elől:

Máskor fiaim, ha apátok elment,  
Öröm volt nektek, mikor hazatért,  
Mert soha üres kézzel vissza nem jött.  
Mindig hozott, hol szép havasi rózsát,  
Hol egy-egy ritka madarat, csigát.  
Amilyet hegyek közt talál a vándor.  
Most más vadászaton más vadra les.  
Vad út mentén ül és ölésre gondol,  
És ellensége életére tör.  
S mégis csak rátok gondol, fiaim,  
Hogy ártatlan gyermekkorotokat  
A zsarnok bosszújától megkímélje,  
Azért feszíti iját most ölésre!<sup>24</sup>

Ez, akárcsak Hamlet monológja, valójában önmagával folytatott párbeszéd, soliloquium, mely csupán része a belső monológnak, s amely megint csak újabb kutatásokat igényelne.

A színházi monológ és a regénybeli belső monológ egybevetésénél a leglényegesebb vizsgálódási terület a kihez szól kérdése, a befogadás vizsgálata, mert míg esetenként a színházi monológ is tükrözi a belső monológgra jellemző gondolati kuszaságot, megformálatlanságot, a befogadó szempontjából mindenképpen élesen elkülönül a színpadi és regénybeli monológ.

### **A belső monológ „előzményei” a regényben**

A belső monológ regénybeli előzményeiről beszélni egyfajta prekonceptiót jelent, ami azt feltételezi, hogy mindaz, ami itt következik, nem igazi belső monológ, csupán annak előzménye, következőképpen a belső monológot valamilyen dátumhoz kellene kötnünk, mint ezt Dujardin és mások is teszik, holott aligha találhatunk ilyen konkrét dátumot. Legfeljebb azt mondhatjuk, hogy a belső monológ uralkodóvá válását köthetjük határozottan a joyce-i regény megjelenéséhez. Maga a belső monológ jóval megelőzi magát a modern regényt is.

Jean Rousset a XVII. század utolsó évtizedeiben és az egész XVIII. században uralkodó álemlékiratokban és levélműfajban látja a belső monológ kezdeteit, s ezt az egyes szám első személy mint szerző elem jelenlétéhez köti. Ugyanakkor megjegyzi, hogy a *Princesse de Clèves* (Clèves hercegnő) című regényben Madame de Lafayette gyakran él a hősnő belső soliloquiumjával, de hozzáteszi azt is, hogy a szerző ezeket valamennyi esetben szigorúan kontrollálja.<sup>25</sup> Rousset koncepciója a belső monológrol lényegében nem tér el azokétól, akik azt vallják, hogy az „igazi” belső monológ az író által nem kontrollált, születőben levő gondolat kifejezése.<sup>26</sup>

Hasonlóképpen azzal a prekonceptióval szól az előzményekről Daniel Rops is, hogy a belső monológ valójában a joyce-i eljárás. Az elődök között ő Apollinaire-t, a szürrealistákat, a Dada mozgalmát említi mint közvetlen előzményeket, de a lírai költészethez hasonló célokat kitűző naplót, vallomást, episztolát is a belső monológ előfutáraként említi. Szerinte se Proust, se Dosztojevsz-kij nem írt belső monológot.<sup>27</sup>

A Rops által felsorolt elődök közül a szürrealizmus szinte valamennyi kritikus listáján szerepel. Az óvatosabbak valójában csupán előzményként említik, mint Rops, mások viszont a szürrealista automatikus írásmódban – ha nem is azonosítják a belső monológgal – egyenesen „a belső monológ elveinek kiteljesedését” látják.<sup>28</sup> Ezzel szemben egyesek, mint Daniel Sallenave, abban látják a szürrealista írásmód és a belső monológ éles elhatárolódását, hogy míg a szürrealista automatikus írásmód nem az ént fejezi ki, a belső monológ az Én par excellence kifejezője.

Melvin Friedman a belső monológ térhódítását kevésbé az első világháború utáni időre teszi, lényegében a joyce-i regényt követő nagy megújulás idejére, amely a modern regény néven vonult be az irodalomtörténetbe, előzményként pedig Balzac és Stendhal intim monológját, Browning és Tennyson drámai monológját és Proust emlékező technikáját említi.<sup>29</sup> Friedman – véleményem szerint helyesen – nem keveri össze a műfaj és regénytechnika fogalmát, hanem megkülönbözteti a belső monológ (nála: interior monologue) és a tudatfolyam (stream of consciousness), valamint a tudatregény (Stream of Consciousness Novel) fogalmát. Friedman

műfajilag kétféle regényt különböztet meg: a konvencionális szintaxissal megírt elbeszélő regényt, valamint a központosítás nélküli, spontán reminiscenciákkal és ugrásokkal bővelkedő tudatregényt. Ugyanakkor regénytechnikailag elkülöníti a belső monológ és a tudatfolyam használatát.

Friedman – bár témáján kívülinek tartja Dosztojevszkij regényeit – nem tagadja, hogy a *Bűn és bűnhődés*, *A félkegyelmű*, *A szelíd teremtés* bővelkedik belső monológban, sőt, felhívja a figyelmet Csernisevszkijre, aki „először használja a belső monológ” kifejezést Tolsztojjal kapcsolatosan, s azt is hozzáteszi, hogy az író természetesen használja az *Anna Kareninában* a belső monológot Anna öngyilkossága előtt.

Friedman munkájának nagy érdeme, hogy nem a belső monológ előzményeiről, hanem a tudatregényről és annak előzményeiről beszél, s a belső monológot mint sporadikus regénytechnikai eszközt teljes jogúnak ismeri el már az általa említett példákban is.

## Belső monológ és írói nézőpont

Azok a kritikusok, akik a belső monológot elsősorban az elbeszélő személye szempontjából vizsgálták, csak fokozták a belső monológ körüli zűrzavart. Anélkül, hogy tisztázták volna, mi is valójában a belső monológ, műfaj avagy regénytechnikai eljárás (noha ez látszólag kézenfekvő dolog), szinte valamennyi egyes szám első személyben íródott regényt és elbeszélést belső monológnak minősítették. Dominique Trouiller úgy határozza meg a belső monológot mint egyes szám első személyű elbeszélést: „... a belső monológ legegyszerűbb meghatározása a következő: a belső monológ a szereplő, az én perspektívájának bevezetése egy olyan elbeszélésbe, amely a mesélő, az »ő« perspektívájából íródott”.<sup>30</sup>

Mások ugyancsak az egyes szám első személyű elbeszélést véve kiindulási alapul, az emlékirat, vallomás, önéletrajz és napló mellett mintegy „ötödik műfajként” tárgyalják a belső monológot, amely csupán abban különböznék az előzőektől, hogy míg amazok a praeteritum használatával mintegy távolságot tartanak a történet és

az elbeszélés között, a belső monológra a jelen idő kizárólagos használata lenne a jellemző.<sup>31</sup>

Michel Zéaffa idézi A. Kettle-t, aki ugyancsak azon a véleményen van, hogy „valamennyi író, aki egyes szám első személyben fejezi ki egy szereplő gondolatait, a tudatfolyamot [stream of consciousness] használja, és Joyce csak annyiban eredeti, hogy ezt a módszert általánosítja”. (Jegyezzük meg, hogy mind Kettle, mind Zéaffa egyenlőségjelet tesz a tudatfolyam és a belső monológ közé.) Zéaffa viszont azon a véleményen van, hogy nem az Én határozza meg a belső monológ létét, hanem az a sajátosság, hogy a szereplő nem bízhatja mondanivalóját egy másik szereplőre. Szerintem akár direkt, akár indirekt a stílus, lehetséges a belső monológ elnevezés.<sup>32</sup>

Robert Humprey sem tartja a belső monológ sine qua nonjának az egyes szám első személyű elbeszélést. Ő is különbséget tesz direkt és indirekt belső monológ között, ahol is a legalapvetőbb különbség az, hogy míg a direkt belső monológ egyes szám első személyű elbeszélés, az indirekt monológ harmadik vagy második személyű.<sup>33</sup>

Jóllehet a belső monológ par excellence kifejezési formája az egyes szám első személyű elbeszélés, nem zárhatjuk ki vizsgálódásaink köréből a harmadik személyű belső monológot sem, amelynek egyik legkitűnőbb példája Broch *Vergilius halála* c. műve, amelyről Maurice Blanchot csupán annyit jegyez meg, hogy „nagyon is eltér attól a formától, amelyet hagyományosan a belső monológnak tulajdonítunk”.<sup>34</sup>

A második személyű elbeszélésre Michel Butor, aki regényében meg is valósítja ezt a formát (*La modification*), elméleti munkájában is felhívja a figyelmet: „... valahányszor, amikor a tudatról akarunk írni, a nyelv [langage] vagy egy nyelv születő állapotát akarjuk ábrázolni, a második személyű elbeszélés lesz a leghatékonyabb”.<sup>35</sup>

## Kihez szól a belső monológ?

Mint valamennyi kérdésben a belső monológ kapcsán, itt is a legellentmondásosabbak a vélemények. A színházi monológ a közön-

séghez szól, a regénybeli belső monológ senkihez sem szól – vallják egyesek. Saját magához a hőshöz szól a belső monológ – mondják mások.<sup>36</sup>

A fenti nézeteknél figyelemre méltóbbak azok a fejtegetések, amelyek a belső monológ kommunikatív szerepét hangsúlyozzák. Ezek, bár szám szerint alulmaradnak az előzőekhez képest, előrevivők lehetnek a további kutatások szempontjából.

Michel Zéraffa szerint: „A belső monológ nem a szereplő önmagához intézett beszéde, hanem megnyilvánuló reakciók sorozata, amely két pólus között mozog: az én (határozatlan) és a külvilág (nagyon is határozott) között, amelyek állandóan egymásnak felelnek.”<sup>37</sup> Az író feladatául pedig azt tűzi ki, hogy bármely legyen is eljárása, „a belső monológnak biztosítania kell a kapcsolatot a hős és a külvilág között s a kommunikációt a hős és az olvasó között”.<sup>38</sup>

Maurice Blanchot pedig René-Louis des Forêts *Le Bavard* (A fecsegő) című regényének utószavában vall a belső monológ és az olvasó kapcsolatáról hasonlóképpen: „Úgy tűnik, hogy ez a monológ (...) az olvasó és a szerző közötti kettős kapcsolatról ad határozott képet.”<sup>39</sup>

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> Leon Edel: *The Psychological Novel 1900-1950*. New York and Philadelphia, 1955, J. B. Lippincott.
- <sup>2</sup> *The Stream of Consciousness and Beyond in „Ulysses”*. Pittsburgh, 1973, University of Pittsburgh Press.
- <sup>3</sup> Vö. Edouard Dujardin: *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris, 1931, Albert Messein, 10.
- <sup>4</sup> *Esquisses critiques. Le Divan*, 1929, 59.
- <sup>5</sup> Vö. Richard W. Seaver: *Le monologue intérieur dans le roman moderne*. Paris, 1954, Faculté des Lettres, 307-308.
- <sup>6</sup> Paul Bourget: *Cosmopolis*. Paris, Librairie Plon, I, 40.
- <sup>7</sup> Vö. Dujardin: *Le monologue intérieur...*, 59.
- <sup>8</sup> Vö. i.m., 68.
- <sup>9</sup> I.m., 16.
- <sup>10</sup> Vö. C. S. Lewis: *A Preface to „Paradise Lost”*. London, 1963, Oxford University Press, 131-132.
- <sup>11</sup> Vö. Seaver: i.m., 451.
- <sup>12</sup> Vö. *The Common Reader*. London, 1939, Hogarth Press, I, 190.



- 13 Vö. Michel Butor: Répertoire, II. Éditions de Minuit, 1964, 65.
- 14 Vö. Egri Péter: Álom, látomás, valóság. Budapest, 1969, Gondolat Kiadó.
- 15 Vö. Melvin Friedman: Stream of Consciousness: a Study in literary Method. London, 1955, 102-104.
- 16 Vö. Dujardin: i.m., 74, ahol a szerző azzal utasítja el Kemp állítását, hogy „ahol magyarázat van, ott nincs belső monológ”.
- 17 Georges Jean: Le roman. Editions du Seuil, 1971, 150.
- 18 Vö. Daniel Rops: Correspondant, 25 janvier 1932.
- 19 R. Seaver: i.m., 512.
- 20 Vö. Robert Humphrey: Stream of consciousness in the modern novel. A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and others. Berkley and Los Angeles, 1962, University of California press.
- 21 Michel Zeraffa: La révolution romanesque. Editions Klincksieck, 1969, U.G.E. ,1972.
- 22 Melvin Friedmann: Stream of Consciousness: a Study in Literary Method. London, 1955, 27.
- 23 Vö. Georges Jean: i.m., 149.
- 24 Schiller: Tell Vilmos. Fordította Vas István. Európa Könyvkiadó, 1955, 247.
- 25 Vö. Jean Rousset: Le monologue romanesque à la recherche de lui-même (1670-1675). In: Mouvements premières. Études critiques offertes à Georges Poulet. Éd. José Corti, 1972, 77-86.
- 26 Uo.
- 27 Daniel Rops: i.m.
- 28 Michel Raymond: La crise du roman dès le lendemain du Naturalisme aux années vingt. Paris, 1966, Librairie José Corti, 265.
- 29 Vö. Friedman: i.m.,1.
- 30 Dominique Trouiller: Le monologue intérieur dans „Le rouge et le Noir”. Stendhal Club, N° 11 (1968/1969) 250.
- 31 Vö. D. Sallanave: A propos du „monologue intérieur”: lecture d’une théorie. Littérature, février 1972. 83-84.
- 32 Vö. Michel Zeraffa: i.m., 138-139.
- 33 Vö. Robert Humphrey: i.m., 29.
- 34 Vö. Maurice Blanchot: Le livre à venir. Éd. Gallimard, 1969, 178.
- 35 Vö. Michel Butor: i.m., 67.
- 36 R.M. Albérès a XIX. századi „roman-confession” és a belső monológ különbségét abban látja, hogy az utóbbi senkihez sem szól, ki akarja zárni az olvasót, míg az előző magához az olvasóhoz szól. Vö. Métamorphose du roman. Éditions Albin Michel, 1966, 184.
- 37 Michel Zeraffa: i.m., 145.
- 38 I.m., 141.
- 39 In: La parole vaine. A Le bavard utószava. Paris, 1963, Union Générale d’Éditions, 173.

(Filológiai Közlöny, 1982/1.)

---

## Művészi szövegek egybevetése

---

### **A strukturalista-szemiotikai módszerek lehetőségei és korlátai**

A címben jelzett művészi szövegek egybevetése lényegében az összehasonlító irodalomnak csak egyik részterülete.

Maga az összehasonlító irodalomtudomány a XIX. században nyer létjogosultságot, s a kezdetektől egyaránt foglalkozik az egyes nemzeti irodalmaknak a világirodalomban elfoglalt helyével, az egyes szerzők recepciójával, hatásával egy-egy nemzeti irodalomban témák, formák, műfajok történetének egybevetésével, egyes művek egybevető elemzésével.

A magyar komparatiztika már a 19. század végén nemzetközi hírnévnek örvendő folyóirattal rendelkezik. 1877-ben alapítja meg Hugo Meltzl, a német származású kolozsvári professzor, Petőfi és Nietzsche barátja, Brassai Sámuellel együtt az előbb hat, majd tíz/! nyelvén kiadott Összehasonlító Irodalmi Újságot, amely 1882-ben megszűnik, de 1888-tól Acta comparationis litteratum Universarum címmel folytatódik.

De a legújabb kornak is megvannak a magyar vonatkozású kiemelkedő eseményei, hogy mást ne említsünk, az 1962-ben az MTA által rendezett Nemzetközi Konferencia, amelyen maga W.A.P. Smit, a Nemzetközi Összehasonlító Irodalmi Társaság elnöke is részt vett, és az utóbbi évtizedekben egyre többet emlegetett krízisállapot helyett az összehasonlító irodalomtudomány kö-

zös feladatairól, számos kérdésben azonos álláspontokról tanúskodtak az előadások.

Tagadhatatlan azonban, hogy bármennyire is túlzók legyenek – akárcsak magának a regénynek az esetében – „az összehasonlító irodalom kríziséről”, sőt „haláláról” szóló vélekedések, a hagyományos irodalomtörténet írás és a kizárólag azon alapuló összehasonlító irodalomtudomány fölött alighanem megkondították a lélekharangot.

Ugyancsak egyfajta krízisállapotot jelentenek azok a meglepő kijelentések, amelyek magát az összehasonlítás lehetőségét kérdőjelezzik meg. 1951-ben pl. Jean-Marie Carré, a Sorbonne nagytekintélyű professzora a „Que sais-je?” című népszerűsítő célú sorozat összehasonlító irodalomról szóló kötetének bevezetőjében ezt írja: „Az összehasonlító irodalom nem irodalmi összehasonlítás” /Guyard, M.E. 1951/. Zavart keltő, ám elgondolkodtató kijelentés, aminek értelmét előadásom további részéből könnyen beláthatjuk.

A másik, legalább ekkora zavart keltő megállapítás Etiennele tollából származik, aki 1963-ban a „Comparaison n'est pas raison” lefordíthatatlan szójátékot tartalmazó címet adja pamflettjének. /A cím jelentése nagyjából: az összehasonlító érvelés nem érvelés./ /Etiennele, 1988./

A címünkben jelzett „egybevetés”, összehasonlítás tehát korántsem vitathatatlan fogalom, nem is beszélve az egybevetés módszereinek vitathatóságáról, ami előadásom tulajdonképpen témája.

De vessünk előbb egy pillantást a cím másik részére: művészi szövegek. Anélkül, hogy itt módunk lenne a művészi szöveg legkülönbözőbb meghatározásainak méltatására, egyelőre két olyan megközelítést említsünk, amelyek a hagyományos komparatistikai módszerektől eltávolítják magát a vizsgálódás tárgyát.

Az egyik Wilhelm Dilthey 1914-ben megfogalmazott elmélete, amely az irodalmi mű értékét filozófiai alapokra helyezi. Kimondja: az igazi költészet az élet kifejezése, az élet tükrözése, az igazi költészet, világnézet kifejezője. Érdekes módon az immanens kritika Dilthey elméletét mint a historicizmus tagadását értékeli.

Más oldalról megközelítve a művészi szöveget, ugyancsak az irodalomtörténeti folyamatból kiragadva vizsgálja az 1914-15 telén

megalakult moszkvai nyelvészeti kör, amelynek vezéregyénisége, Sklovszkij, az irodalmi szöveget az őt körülvevő irodalomtörténeti környezettől, valamint az olvasó helyzetétől teljesen függetlennek tartja.

Ezzel már témánk alapvető kérdésénél tartunk, nevezetesen, az alcímben jelzett „strukturalista-szemiotikai összehasonlító módszerek” egyik forrásánál.

A strukturalista műelemzés szorosan kapcsolódik a strukturalista nyelvelmülethez, amely a nyelvet olyan autonóm egységnek tekint, amelyik egyfajta rendszerben szerveződik, azaz minden eleme kapcsolatban van egymással. Kiindulópontul - mint ismeretes - Ferdinand de Saussure *Cours de linguistique générale* c. művét tekintik. A strukturalista műelemzés egyaránt merít a már említett orosz formalisták, a prágai kör, Hjelmslev, Jakobson, Harris, Chomsky nyelvészeti munkáiból.

A másik forrás a strukturalista antropológia, amely Claude Lévi-Strauss nevéhez fűződik.

A strukturalista módszernek az irodalmi műelemzésben történő alkalmazása két kiindulási elven alapul: Az irodalmi mű nyelvi tény, tehát alkalmazhatók rá mindazok a módszerek, amelyek a nyelvet vizsgálják. /Itt Mallarméra szoktak hivatkozni, aki a festő Degas-nak mondta egyszer: „nem eszmékkel, szavakkal csinálják a verset”/.

A hagyományos és az „új kritika” az 1960-as évek elején jelenik meg Franciaországban.

Az új kritika elnevezésével is szemben áll a Gustave Lanson nevével fémjelzett kritikai koncepcióval, amely az életrajzi és a történelmi kutatásokon alapul. Az új kritika az irodalom „önállóságát” és „egzaktságát” hirdeti. Számára a műelemzés egyetlen lehetséges módja a formális megközelítés. Az alkotó munka megközelítése semmiféle, az alkotást megelőző külső körülmény figyelembevételét nem igényli.

Minthogy a hagyományos és új kritika egyik leglényegesebb ütközéspontja a „valóságos író” és a fikció kapcsolatának elismerése vagy tagadása, ezen keresztül az író és művének társadalmi meghatározottsága vagy teljes „önállósága” valamint a mű és a befogadó,

azaz az olvasó viszonya, itt most csupán ezeket a kérdéseket vetem fel az előadás szűk kereteinek figyelembevételével.

Az író személyiségének és szerepének, következképpen az élet-rajzi kutatás és a műelemzés kettéválasztásának tendenciái egyáltalán nem újak. „Nem Goethe alkotta meg a Faustot, hanem Faust Goethét” - mondja Jung, s kifejti, hogy a művész személyisége egyáltalán nem tükrözködik a műben. Persze Jung egészen más megfontolások révén jut el a szemiotikusok megállapításaival rokon konklúzióig. Számára az alkotó „az irracionális ösztönösség áldozata” /Jung, C. G., 1952. 230./ „Tolsztoj számára a művészet nem mesterség és nem öröm volt, hanem organikus ügy. Nem ő élte a válságot, hanem maga a művészet” - idézi Nyíró Lajos Ejhenbaumot, az orosz formalista iskola képviselőjét, s összegezi a húszas évek formalistáinak általános vélekedését: „... nem Tolsztoj teremtette meg a művészetet, hanem a művészet teremtette meg a művészt...” /Nyíró L., 1970. 193./ Jung, az orosz formalisták, Heidegger nézetei egybehangzóan az irodalmi mű önálló, alkotójától független létét kívánják hangsúlyozni. Ugyanebbe az irányba hat Valéry esztéticizmusa, amikor arról ír, hogy „Egy fa gyümölcsének íze nem a környező táj jellegétől, hanem a föld láthatatlan gazdagságától függ” /Ireland, G.W., 1968. 24/.

Az író és művének kettéválasztását hangsúlyozó vallomások, legyenek azok írói hitvallások, filozófiai megalapozottságúak avagy az immanens kritika megnyilvánulásai az orosz formalistáktól a „new criticismig”, nem csupán az élet és életmű sainte-beuve-i egységét vallók álláspontjával nem találkoznak, de sokszor maguk az alkotások cáfolják alkotójukat. Úgy véljük, nem kíván különösebb magyarázatot, hogy Balzac szavait, miszerint „az alkotó költő különbözőnek, különállónak tartja magát, a költői érzékenység más, mint a gyakorlati érzékenység”, másként értelmezzük, mint Jean Rousset, aki a művészet és az élet kettéválasztását látja igazolódni Balzacnál /Rousset, J., 1962/.

A szemiotikai elemzések korlátait egyes kritikusok pontosan az író személyiségének ignorálása miatt bírálják. A „valóság modelljének”, a tudományos és művészi modellnek elemzése során többben rámutatnak arra, hogy a tudományos modell csak akkor meg-

bízható, ha az élet objektív folyamatait tükrözi, következőképpen mentes a kutató egyéniségének befolyásától. Ezt a tudományos modellt viszik át az irodalmi mű modellizálására, s azt vallják, hogy az író egyénisége nem játszik jelentős szerepet az irodalmi folyamatban.

Az esztétikai modell-elmélet az esztétikai modellt a valóság illuzórikus hasonmásának, strukturális megfelelőjének tartja. A szemiotikusok a művészt a világról szóló képi információk egyszerű közvetítőjeként, sajátos kommunikációs csatornaként fogják fel.

Ezzel szemben Mihail Hrapcsenko /Hrapcsenko, M., 1976/ vagy Philipp Rahv /Rahv, Ph., 1978/ nagy jelentőséget tulajdonítanak az alkotó személyiségének, s az író a világ művészi újrateemtőjének tartják.

De a szovjet irodalomelmélet egyik legnagyobb tekintélye, Mihail Bahtyin is abban látja a csupán immanens vizsgálódás korlátait, hogy az elszakítja a művet a világgal való kapcsolattól, holtan anélkül a forma nem közvetíthetne semmilyen esztétikai jelentést, nem tölthetné be alapvető funkcióit /Bahtyin, M., 1976/.

A műközpontúságon túlmutató, széles társadalmi összefüggéseket kereső műelemzést igénylő kritika egyre inkább az író-olvasó kapcsolata felé fordul /Weimann, R., 1971/.

Az író-olvasó kapcsolata nem kevésbé problematikus, és csakúgy mint a tér és idő, a szereplők, az írói nézőpont, a cselekmény, leírás tekintetében, a hagyományos és új kritika sokszor szöges elmentmondásba kerül.

Abban a legtöbb kritikus egyetért, hogy az olvasó szerepe cseppet sem elhanyagolható a műalkotás értelmezésénél. Ez a szerep azonban más és más lesz a különböző iskolák szerint. Míg Oscar Wilde költőien, de kevésbé konkrétan csak annyit mond, hogy „a remekmű jelentése egyaránt rejlik a befogadó és az alkotó lelkében”, Anatole France szerint az „Iliász” vagy az „Isteni színjáték” egyetlen sora sem őrizte meg számunkra azt a gondolatot, amelyet eredetileg tartalmazott.

Nem könnyíti meg az eligazodást a sokféle vélekedésben, hogy a szemiotikus Roland Barthes is egészen hasonlóan mond, amikor ar-

ról beszél, hogy az olvasásba saját élethelyzetét is beleviszi. /Egyébként ezt a vonását támadja legmaróbb gúnnyal Raymond Picard, aki az egész új kritikát szőröstül bőristül az „új szélhámosság” zsákcájába tereli /Picard, R., 1965/.

Az olvasó szerepével egy egész tudományág foglalkozik, a recepció-esztétika, amely valóban új, rendkívül lényeges szemponttal gazdagítja a narratológia tudományát.

Wolfgang Iser szerző-narrátor-olvasó koncepciót alakít ki, a szemiotikus Krisynski ugyancsak hangsúlyozza a befogadó szerepét az irodalmi műalkotás elemzésénél, s a narrátort úgy tekinti, mint a szerző-olvasó közötti kommunikációs tengelyt. Jegyezzük meg, hogy Krisynski itt is úgy tekinti a szerzőt mint a világ jeleinek interpretálóját, az olvasót pedig mint vevőt, aki újraértelmezi ezeket a jeleket /Krisynski, W., 1981. 115/.

Anélkül, hogy itt módunk lenne árnyaltabb elemzést adni Wolfgang Kayser, Gérard Genette vagy Michael Riffaterre felfogásáról, egy dolog nyilvánvaló: még a szemiotikai elemzések között is lényeges eltérés mutatkozik aszerint, hogy a kritikus nyitottnak vagy zártnak tekinti az irodalmi művet.

A mű nyitottságát hangsúlyozó strukturalista kutatások, amelyek elsősorban a genetikus nyelvészet jegyében fogantak, magukban hordozzák a továbblépés lehetőségét. Másrészt Michel Foucault antropológiai munkái, amelyek a szinkron és diakron elemzés ötvözésére törekszenek, adhatnak bátorítást az immanens módszer meghaladására. Az irodalmi összehasonlítás területén ezt kísérli meg Lucien Goldmann, aki ugyanakkor, amikor elfordul a hagyományos, életrajzi vagy történelmi kutatásokon alapuló elemzésektől, nem zárja ki az irodalmi mű és a társadalmi valóság közötti összefüggések vizsgálatát. Ellenkezőleg: a Goldmann által képviselt genetikai strukturalizmus nem elégszik meg az immanens műelemzéssel, amelynek révén feltárja a „mű lényeges struktúráit”. Egy második fázisban egybeveti azokat a társadalmi-gazdasági élet lényeges struktúráival, amelyben a mű fogant.

De nem csupán a genetikus strukturalizmus ismeri el a történelmi kontextus vizsgálatának szükségességét. A prágai nyelvész kör összehasonlító irodalmára, Jan Mukarovszki ugyancsak szükséges-

nek tartja a művön kívüli társadalmi-történelmi valóság vizsgálatának bevonását a mű megértéséhez.

E tekintetben mind Goldmann, mind Mukarovszki álláspontja összeegyeztethető a neves irodalomtörténészek, Wellek és Warren felfogásával, akik Lukács Györgyhöz hasonlóan azt vallják, hogy a művészi szöveg egyszerre jeleníti meg a különöst és az általánost.

Befejezésül, mintegy annak igazolásául, hogy a strukturalista-szemiotikai műelemzés – annak ellenére, hogy rendkívül gazdagító módon hatott az összehasonlító irodalomtudományra – csupán a történelmi-társadalmi hatások vizsgálatával együtt lehet igazán eredményes, hadd említsem a Sorbonne összehasonlító irodalom szakosai számára tartott szemináriumom tapasztalatait, amelyen Samuel Beckett és Örkény István művészetében kerestük az abszurd illetve groteszk elemeket.

Természetesen az egybevetés szempontjainak, módszereinek és nagyon is hipotetikus konklúzióinak még csak vázlatos felsorolásáról sem lehet itt most szó. Csupán két dolgot emelnék ki jelzészerűen: az egyik, hogy egyáltalán definiálni tudjuk Beckett abszurd és Örkény groteszk világképét, a formai elemzést csak kiindulópontnak tekinthetjük. Az egyezéseken túlmenően a lényeges különbségek pontosan abból fakadnak a két író művészete között, hogy míg Beckett-nél filozófiai szinten helyezkedik el az elidegenedés; a LÉT abszurditása határozza meg világképét, addig Örkény műveit a társadalmi, történelmi szituáció konkrét abszurditása teszi emberivé, az író alapvető optimizmusa pedig – ellentétben Beckett mély pesszimizmusával – az abszurd mellett, bizonyos tekintetben azzal szemben, megteremti a tipikusan magyar groteszk műfaját.

A másik, ugyancsak kézzel fogható tanulság a recepció-esztétika területét érinti. Annak ellenére, hogy nyilvánvaló és tudott dolog, hogy egy mű értelmezése el nem választható a befogadó személyében felhalmozódott történelmi, társadalmi, kulturális tapasztalatok mennyiségétől és milyenségétől, időnként meglepett, hogy mennyire másként értelmezik részleteiben és egészében a francia olvasók Örkény műveit, mint mi magyarok. /Hogy csupán egyetlen aspektust emeljek ki, igen kevésbé voltak fogékonyak hallga-



tóim Örkény dráma viláágának tragikomikus vonásai iránt, inkább tiszta humort véltek felfedezni./

Egy másik nép kultúrájának, nyelvének megismerése, nem utolsó sorban saját kultúránk, nyelvünk jobb megértésének záloga. A művészi szövegek egybevetésénél ugyancsak elmondható: két szöveg egybevetésénél kölcsönösen új fénybe kerül mindkét szöveg, mindkét írói világkép.

A külföldi befogadó által újraértelmezett szöveg hasonlóképpen olyan új vonásokra hívja fel a hazai olvasó és kritikus figyelmét, amelyek addig szükségszerűen rejtve maradtak előttük.

Jóllehet a Wolfgang Iser és Hans Robert Jauss nevével fémjelzett recepció-esztétika az összehasonlító irodalomtudomány legújabb és nagyon ígéretes ágazata, amely ezeket az összefüggéseket rendszerbe foglalja, nem szabad elfelejtenünk, hogy az oly sokat bírált „hagyományos irodalomtörténész”, Gustav Lanson már 1925-ben leírta: „Minden remekmű magában hordozza tömören annak a nemzetnek ízlését és érzékenységét, amely létrehozta, s azon nemzetekét, amelyek befogadták a művet.” /Lanson, G., 1925. 42/.

## Irodalom

Bahtyin, M. /1976/ - A szó esztétikája. Budapest, Gondolat Kiadó.

Etiemble, 1988 – Overture/s/ sur un comparatisme planétaire. Ed. Christian Bourgeois, Paris.

Guyard, M. F. /1951/ - „Que sais-je” La littérature comparée. P.U.P. Paris, 1965.

Hrapcsenko, M. /1976/ - Irodalmi tanulmányok. Budapest, Gondolat Kiadó.

Ireland, G. W. /1968/ - Gide et Valéry, précurseurs de la nouvelle critique. In: Les Chemins actuels de la critique. U.G.E. Paris.

Jung, C. G. /1952/ - Psychology and Literature. The Creative Process. Brewster Ghiselin, Berkley-Los Angeles.

Krysinski, W. /1981/ - Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne. Mouton, La Haye, Paris-New York.

Lanson, G. /1925/ - Études françaises 1/1. Paris.

Nyíró L. /1970/ - Az orosz formalista iskola. In: Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Picard, R. /1965/ - Nouvelle critique ou nouvelle imposture? Éd. J. - J. Pauvert, Paris.

Rahv, Ph. /1976/ - Regényirodalom és regénytechnika. In: Regény és tapasztalat. Budapest, Európa Kiadó.

Rousset, J. /1962/ - *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel.* José Corti, Paris.

Weimann, R. /1971/ - *Retorika és struktúra a „nézőpont”-ban.*

*Kritika a regény perspektívájának formalista felfogásáról.* In: *Helikon Kiadó, 1971/1.*

(Nyelvpedagógiai Írások 9, 1991)



# TARTALOM

## LÁZADÁS A TABUK ELLEN – ANDRÉ GIDE

André Gide és az új regény	5
L'acte gratuit chez Gide et Kosztolányi	25

## MARCEL PROUST NYOMÁBAN

Hagyomány és modernség Marcel Proust személyiségábrázolásában	35
---	----

## BARÁTUNK, RAMUZ

Charles Ferdinand Ramuz: Üldözött vad	53
Un visage familier: Ramuz en Hongrie	63

## ÚT A CSILLAGOK FELÉ – VERCORS

Vercors	73
---------	----

## ÍRÓ FILOZÓFUS – JEAN-PAUL SARTRE

Filozófia és esztétikum Jean-Paul Sartre műveiben	85
---	----

## FILOZÓFUS ÍRÓ – ALBERT CAMUS

Nézőpont és írói világkép Albert Camus két regényében	101
Egységes vagy törésekkel terhelt a camus-i életmű?	119

## **ÍRÓ AZ, AKINEK NINCS MONDANIVALÓJA – A FRANCIA ÚJ REGÉNY**

Alain Robbe-Grillet: A rádiók	129
A játék mint cél és eszköz Alain Robbe-Grillet legújabb regényében	141

## **A GROTESZKTŐL AZ ABSZURDIG – ÖRKÉNY ISTVÁN ÉS SAMUEL BECKETT**

L’Absurde et le grotesque chez Samuel Beckett et István Örkény	155
--	-----

## **A REGÉNY ISZKOLÁSA – ESTERHÁZY PÉTER**

Esterházy Péter	167
Petit guide d’un voyage dans le livre: Les lieux dits de Jean Ricardou et Le Journal de l’aubergiste de Péter Esterházy	175

## **ÍRÓ SZÜLETIK – AGÓCS KÁROLY**

A lélekmadár	189
--------------	-----

## **REGÉNYELMÉLETI KÉRDÉSEK**

Narrátor és narratív technika	207
Hős, név, névmás: A személyiség elhalványulása a hagyományos regénytől az új regényig	217
A belső monológ keletkezésének és történetének néhány problémája	233
Művészi szövegek egybevetése	249